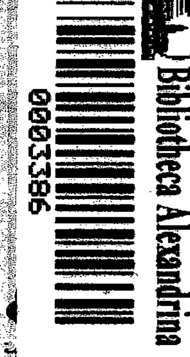
# وأدب التمرد

تأليف : چون كروكشانك

ترجمة وتعليق وتصدير : جلال العشرى




للكتاب



# ألبير كامي

## وأدب التمرد

الإخراج الفنى زهور السلام شاكر

---

المراجعة والاشراف الفنى عفاف توفيق

# البير كامي
## وأدب التمرد

تأليف

جون كروكشانك

ترجمة وتعليق وتصدير

جلال العشري



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٨٦

هذه ترجمة لكتاب :

**Albert Camus, and the literature of Revolt**
**by John Cruickshank**

# تصديـــر

مات عبثا ، وهو الفيلسوف الذى عاش طوال حياته القصيرة ينادى بفلسفة العبث .

ففى يوم الاثنين ، الرابع من يناير عام ١٩٦٠ ، وفى الساعة الثانية والربع ظهرا ، اصطدمت سيارة تسير بسرعة جنونية على طريق سانس باريس بشجرة من أشجار البلوط وأسفر الاصطدام عن حادث مروع ، فبين حطام السيارة عثر على امرأتين فى حالة إغماء ، وسائق مصاب مات بعد الحادث بأربعة أيام ، هو الناشر الفرنسى الشهير ميشيل جاليمار ، وشخص رابع مات للحظته ، والدم ينزف من رقبته ، وعلى وجهه أمارات الدهشة ، وفى إحدى عينيه علامة استفهام ، وفى العين الأخرى ، علامة تعجب ؟ .. وحين فتشوا جيوبه ، وجدوا بها بطاقته الشخصية ، وعليها هذه الكلمات :

«ألبير كامى .. كاتب ، ولد فى ٧ نوفمبر ١٩١٣ ، فى مندوفى فى مديرية قسطنطينة » .

ولم يكن أمام مثقفى العالم كله ، إلا أن يعلنوا الحداد الفلسفى والروحى على المفكر الفيلسوف الذى عانى أمراض عصره وحاول أن يجد لها الدواء ، وعلى رجل

السياسة والأخلاق الذى طالما ناضل من أجل قضايا العدالة والحرية ، وعلى الأديب الروائى المسرحى الذى أثقل ضميره البحث عن مصير الإنسان ، وعلى الكاتب الصحفى الذى عاش وقلبه ينبض بمأساة الجيل .

ولم يجد مثقفو العالم كله ، العزاء فى تلك الكلمات العشر ، التى كان ألبير كامى يحبها أكثر من غيرها ، ألا وهى : العالم ، العذاب ، الأرض ، الأم ، الناس ، الصحراء ، الشرف ، البؤس ، الصيف ، البحر .

وإنما وجدوا العزاء فى الكلمات الثلاث التى لخصت حياة ألبير كامى وفكره وكأنما هى أقانيمه الثلاث ، وهى .. العبث والتمرد والثورة .

غير أن العزاء الحقيقى لكل مثقف هو أنه كان له شرف الانتساب إلى العصر الذى عاش فيه ألبير كامى ، بحيث كان قلبه ينبض وقلب هذا الرجل فى عصر واحد .

## حياته هى حياة أبطاله ..

إن حياة ألبير كامى وكتاباته وجهان لحقيقة واحدة ، أو هما وجه واحد لحقيقة واحدة ، فحياته هى حياة أبطاله ، بحيث لا يمكننا أن نفرق بين الإنسان ألبير كامى الذى حمل آلام العصر على كتفيه وتحملها بكل الشجاعة والشرف ، وبين أبطال مثل سيزيف وكاليبف وميرسو وريو ممن مضوا فى طريق الأمانة والعدالة إلى أقصى مدى ، وتحملوا ببطولة لا تخلو من تضحية عذابات الطريق .

لقد قذف بألبير كامى وسط صراعات العصر ، وهو عصر مزقه التناقض ، وانفصلت فيه السياسة عن الأخلاق ، والقيم عن المجتمع ، والفكر عن الحياة ، وبالتالى بات العصر يؤمن بموت القيم التى تعتبر بمثابة الوسيط بين الله والإنسان ، والتى كان من شأنها جلب الطمأنينة إلى ما سبق من تمرد إنسانى ، فليس هم العصر مجرد القول بأن بعض القيم قد أصبحت عارية من كل معنى ، بل راح ينزع إلى نبذ احتمال وجود القيم على أى صورة من صور المطلق ، ولهذا كانت القضية الكبرى التى

واجهت ألبيركامى هى خلق قيم جديدة فى عالم متناقض ، دون بعث الحياة فى القيم التقليدية القديمة ، التى عفا عليها التاريخ .

وكان عسيرا على ألبيركامى فى عالم متناقض يفتقر إلى صفة التعالى ، أن يخلق قيما جديدة دون أن يبدأ بجعل التناقض نفسه قيمة من القيم ، ومن ثم راح يستبدل موت القيم الإنسانية بالتأكيد المستمر على حقيقة المسئولية الإنسانية ، وبالتالى فإن الصورة التى انبثقت فى أعماله الفكرية والأدبية ، ليست إلا صورة البطل وقد حرم من كل عون ميتافيزيقى فليست هناك قوى خارقة يهيب بها ، ولا قيم متوارثة يرتكن إليها ، فهو قد ترك ليصوغ قدره بنفسه ، وينسجه وفق هواه ، وحيدا بلا عون أو نصير .

وهذا معناه أن أدب التمرد لا يقدم الحياة على أنها وضع مستقر ، بل وضع فى طريقه إلى الاستقرار ، وتلك هى التجربة التى يكابدها الوجود الإنسانى والتى يسميها جان بول سارتر : العذاب . وتلك هى مسئولية كل فرد من الأفراد والتى يطلق عليها كذلك لفظ : الحرية . وتلك أخيرا هى الصورة التى رسمها أندريه مالرو للوضع الإنسانى وهى الأساس الذى يقوم عليه ماسماه : المصير .

وتلك هى دنيا ألبيركامى .. إنها الدنيا التى يقيم فيها ميرسو .. الغريب والتى يقيم فيها دكتور ريو الذى يصارع طاعونا لا تزال طبيعته رمزا مجهولا ، وهى الدنيا التى يرمز لها بصور البق ، والحجر الصحى ، وحالة الحصار . إنها الدنيا التى قضى على كل فرد فيها كما قضى على سيزيف أن يدفع بحجر العبث إلى أعلى سفح شديد الانحدار ، ليعود فيندفع مرة ثانية فيدفعه من جديد .

وبنفس الدرجة التى لا يتنكب بها كامى دليل التناقض أو ما يسميه العبث ، لا يقنع بمجرد السخط أو الاستسلام ، فنرى البحر الشاسع كما نرى السجن الرهيب رمزين أساسيين فى أدبه . لهذا كله ، كان لزاما عليه ، وقد حمل فى كيانه كل صراعات العصر ، أن يتجاوزها بحماسه العاطفى المتوهج وحسه الأخلاقى الشجاع ، فيستنكر كل فعل يؤدى إلى عذاب الإنسان ، ويوقظ فى النفوس معنى العدالة والأمانة والشرف ، ويعمل على إعادة السياسة مرة أخرى إلى حرم الأخلاق ،

ويقف فى صف الأخلاقيين الفرنسيين الكبار فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، ويكون كما وصفه سارتر بحق ، آخر خلفاء شاتوبريان وأكثرهم حكمة وشجاعة .

وهكذا ألف الناس كلمات مثل العدل والأمل ، والنبل والشرف ، والأمانة والعدالة ، تخرج من فم ألبير كامى لتسيل على قلمه ، وينطق بها أبطاله ، وتبشر بسعادة بشرية من نوع جديد .

## تراجيديا الإنسان والعصر..

وبمقدار ما كانت حياة ألبير كامى هى حياة أبطاله ، كانت الأحداث المعلمة فى حياته هى المداد الذى كتب به أعماله ، وهو مداد ينزف عرقا ودما ، ليرسم فى النهاية تلك اللوحة المأساوية للحوار المتبادل بين الإنسان وعصره ، وهو الحوار الذى لخصه ألبير كامى فى بداية كتابه «أسطورة سيزيف» بهذين البيتين من أغنية بندار :

«يانفسى الحبيبة لاتنزعى إلى الحياة الأبدية ، بل استنفدى الممكن حتى النهاية» .

وكانت حياة ألبير كامى بالفعل محاولة لاستنفاد الممكن حتى نهايته ، وإن لم يغب القدر الإنسانى عن أفق هذه الحياة لحظة واحدة وكأنما كان لها بالمرصاد ، حتى كانت مأساة موته .. هذا الموت الظالم .. هذا الموت المستحيل .

ومع أن ألبير كامى نفسه لم يكن يستحسن خلق الأساطير والتشويق الصحفى حول حياته وشخصيته ، وكان يؤثر أن يجد الناس فى كتبه وكتاباته ما يهمهم أن يعرفوه إلا أننا نستطيع أن نستخلص من سيرة حياته تلك الخطوط والظلال بل والألوان التى أسهمت فى رسم تلك اللوحة التراجيدية المسماة .. ألبير كامى .

فقد ولد فى السابع من نوفمبر عام ١٩١٣ فى مدينة مندوفى التابعة لمديرية قسطنطينة بالجزائر ، وكان أبوه لوسيان عاملا زراعيا لقى مصرعه بعد عام واحد من مولد ابنه الثانى ألبير كامى ، فى معركة المارن فى الحرب العالمية . «مارن .. جمجمة مفتوحة .!. أعمى ، أسبوع طويل فى صراع مع الموت» .

أما أمه فتنحدر من أصل أسباني ، وكم من مناسبة أفصح فيها كامى عن الراحة الرومانسية التى أمده بها هذا الأصل الأسبانى غير المباشر ، وقد نزحت أسرته بعد وفاة عائلها إلى حى فقير مكتظ بالسكان فى مدينة الجزائر ، حيث عاش كامى مع أمه وجدته لأمه وخاله وأخيه الأكبر فى شقة مكونة من غرفتين . وراحت أمه تعمل خادمة فى بيوت الأغنياء لتعول هذه الأسرة ، وقد وصف ألبير كامى الجو العام لهذه الفترة من حياته فى كتابه « الظهر والوجه » بقوله :

« شد مايشغلنى أمر غلام كان يعيش فى أحد الأحياء الفقيرة .. يا له من حى ويا لمنزله من منزل .. لم يكن يتألف إلا من طابق واحد ودرج لا يعرف النور . وحتى يومه هذا ، وعلى الرغم من مرور سنين عديدة ، يستطيع هذا الغلام أن يتحسس طريقه إلى هناك فى أحلك الليالى ، وهو يعرف أن فى استطاعته قفز هذه الدرجات دون أن يتعثر أبدا . لقد تملكه البيت وسيطر على مشاعره ، ولازالت قدماه تعرفان المسافة بين الدرجتين من درجات السلم بالإحساس المجرد ، ولازالت يداه تهلعان من قضبان الدرابزين هلعا غريزيا لا يقهر ، وذلك بسبب ما يجرى فوقها من الصراصير » .

والتحق كامى بمدرسة ابتدائية محلية عام ١٩١٩ بقى فيها حتى عام ١٩٢٤ ، حيث لفتت موهبته نظر أستاذه لوى جرمان الذى تعهده بالتشجيع حتى حصل على منحة دراسية بمدرسة « الليسيه » ظل كامى يتردد عليها حتى حصل على شهادة البكالوريا عام ١٩٣٠ ، وفى أثناء دراسته اشترك فى فريق كرة القدم ، واهتم بالمسرح ، وطمح إلى دراسة الفلسفة ، ولعل « كلامنس » وهو الشخصية الرئيسية فى رواية « السقطة » التى كتبها ألبير كامى ، يعبر تعبيرا بالغ الصدق عن هذه المرحلة فى حياة كامى ، فيقول :

« لم أكن صادقا فى إحساسى وحماسى إلا عندما كنت أمارس الألعاب الرياضية ، وعندما كنت أخدم فى الجيش فأقوم بتمثيل المسرحيات التى نؤديها بقصد المتعة والترفيه . وحتى فى يومى هذا .. أخال المكانين الوحيدين فى العالم اللذين أشعر فى رحابهما بالبراءة هما الاستاد وقد اكتظ بالمتفرجين فى مباراة يوم الأحد ، والمسرح الذى أكن له حبا لا مثيل له فى القوة والتطرف » .

وحاول كامى مواصلة دراسته الجامعية على أساس من عدم التفرغ ، حتى حصل على ليسانس فى الفلسفة من جامعة الجزائر ، بعد أن أعد رسالة عن العلاقة بين الفلسفة اليونانية والفلسفة المسيحية ممثلة فى القديس أوغسطين والفيلسوف أفلوطين . وفى عام ١٩٣٧ عاوده مرض التدرن الرئوى فعاقه عن الحصول على درجة « الأجر يجاسيون » وانتهت دراسته الجامعية عند هذا الحد ، لتبدأ دراسته فى كتاب الحياة .

وكانت سنوات شاقة ، مارس فيها ألبير كامى مختلف الحرف الصغيرة ، فعمل تارة فى بيع قطع غيار السيارات ، وتارة فى مكتب سمسار لأعمال التجارة البحرية ، وتارة فى إحدى الوظائف فى مكتب للارصاد الجوية ، إلى أن التحق بوظيفة صغيرة فى بلدية المدينة ، اضطر إلى التخلى عنها بعد أن كتب تقريرا عن سكان منطقة القبائل كشف فيه عن الكثير من جوانب الإنسان العادل عند ألبير كامى ، فضلا عن أولى مواقفه الشجاعة التى دافع فيها عن إحدى قضايا العصر ، قضية سكان منطقة القبائل من العرب الذين يعيشون فى بؤس وجوع يقصر عن مداهما التعبير ، بينما يعيش المستوطنون من الفرنسيين عيشة البذخ والاستغلال ، على زعم أن شعب القبيلة يعرف كيف يتكيف مع البؤس ، ولا يحس بنفس الاحتياجات التى يحس بها الأوربيون .

وكان موقفا عادلا وشجاعا ذلك الذى اتخذه ألبير كامى ، عندما واصل حملته من خلال جريدة « الجمهورية الجزائرية » التى كان يعمل بها محررا صحفيا تحت رياسة باسكال بيا ، فاضحا المستعمر الفرنسى ، كاشفا عن زيف منطقه وبطلان دعواه ، مستنكرا الظلم من بلد يدعى أنه يحارب الظلم فى غيره من البلدان ، ويتشدق بشعارات .. الحرية والإخاء والمساواة .

وكان ألبير كامى يتصور أن مصيره قد ارتبط بالجزائر ، أرض الشباب ، والبحر والشمس الباهرة ، وأن واجبه يحتم عليه أن يساهم فى بزوغ حضارة

جديدة ، حضارة ذات شخصية فريدة ، حضارة يشترك فى صنعها العرب والمستوطنون الفرنسيون ، وكان قد استطاع فوق أرض الجزائر ، وتحت شمسها المشرقة ، وبعد أن أسس فرقة مسرحية من الهواة سماها « مسرح الجماعة » كان يقوم فيها بدور الممثل والمؤلف والمخرج جميعا ، استطاع أن يكتشف الحقيقة المزدوجة ، الحقيقة المتمثلة فى ثنائية اقليم البحر المتوسط ، والتى عبر عنها فى أولى مؤلفاته « الظهر والوجه » حيث نراه يؤكد الصلة الوثيقة بين هاتين الناحيتين من التجربةالتى عاشها حتى النخاع ، الفيض الغزير من الشمس والبحر ، فى مقابل عقم الانسان وفقره ، الاستغراق الممتع فى ملذات الحس فى مقابل الموت الذى يبدو أكثر إيحاء بالرعب والمأساة ، انتعاش الرغبة والحنان فى مواجهة حقيقة العزلة الإنسانية .

وهكذا .. هكذا فى كل لحظة على أرض الجزائر نجد أن السعادة والشقاء يؤكد كل منهما الآخر ، ويرجع السبب فى عنف موقف ألبير كامى من كل منهما ، إلى التناقض الكامن فى وجودهما معا متلازمين .

ولكن هذه الآمال جميعا ، سرعان ما ضاعت سدى ، لأن كامى دفع ثمن هذا التقرير وظيفته الصغيرة فى بلدية الجزائر ، وعمله الصحفى فى جريدة « الجمهورية الجزائرية » كما كسب عداء المستوطنين الفرنسيين الذين أرغموا الحاكم العام لمدينة الجزائر ، على طرده منها وترحيله إلى باريس .

## دفاع عن النور

وعاد كامى إلى باريس عام ١٩٤٢ ، ليعمل محررا صحفيا فى جريدة « بارى سوار » ، ولكن الحرب العالمية كانت قد اشتعلت ، وبدأ الزحف الألمانى يغزو أوروبا ويحتلها بلدا وراء بلد ، حتى سقطت باريس ، واحتل النازى فرنسا ، فانضم كامى إلى حركة المقاومة السرية فى باريس ، ورأس تحرير جريدة « كفاح » التى جعلت شعارها « من المقاومة إلى الثورة » .

وامتد الاحتلال النازى لفرنسا أربع سنوات وكامى يتحداه بكل قواه ،

ويناضله فى كل مناسبة ، ويواجهه بالكلمة الجريئة والموقف الشجاع ، وظل يحرر المقالات الانتقامية لجريدة «كفاح» التى يدعو فيها الفرنسيين إلى مكافحة الظلم ومقاومة العدوان ، والوقوف فى وجه قراصنة العصر ، وذلك كله بسلاح العدل ، فلئن كان القدر البشرى ظالما ، فقدر الانسان هو أن يكون عادلا .. العدل .. ذلك المستحيل ، أو كما قالت دورا فى مسرحية «العادلون» : «ولكن ، لا .. هذا هو الشقاء الأبدى ، نحن لسنا من هذا العالم ، نحن عادلون ، هناك دفء لم يخلق لنا .. آه .. وارحمتا للعادلين ..» .

ويرد عليها كالييف فى ذات المسرحية : «اننا نقتل لكى نبنى عالما لا يقتل فيه أحد ، نحن نقبل أن نكون مجرمين لكى تمتلئ الأرض من بعدنا بالأبرياء» .

لقد قاوم ألبير كامى الاحتلال النازى بكل قواه ، واشترك فى حركة المقاومة السرية ، ومضى مع رجالها على الطريق الموحل ، وجرب معهم جراح العصر ، وعذابات الضمير ، وواجه معهم المصير المشترك ، وتعلم كيف يتمرد على الظلم ويثور على الجريمة مصداقا لهذا ، الكوجتبو الذى صاغه البير كامى ، وكأنما خلق للقرن العشرين : «أنا أتمرد فنحن إذن موجودون» .

وكان من جراء هذا كله ، أن تحررت باريس فى عام ١٩٤٤ ، وتولى ألبير كامى تحرير جريدة «كفاح» العلنية بعد أن كانت جريدة سرية ، وسرعان ما استقال من رئاسة تحريرها واعتزل الصحافة لكى يتفرغ لقضايا الفكر والفن والأدب ، وان ظل دائما يعبر عن رأيه فى القضايا الملحة على ضمير العصر ، وذلك فى المقالات التى جمعها فيما بعد ، فى كتابه «مشكلات معاصرة» حيث عالج مشكلات التسلح الذرى ، والحرب الباردة ، واستنكر الارهاب الاستعمارى فى مدغشقر ، والاستيطان الاستعمارى فى الجزائر ، وأيد الثورات الوطنية فى قبرص والمجر وبولندا وألمانيا الشرقية .

وجاء عام ١٩٥٢ ، العام التالى لظهور كتابه «الإنسان المتمرد» الذى أحدث ضجة ثقافية كبرى وأسفر عن النزاع الحاد بينه وبين صديقه جان بول سارتر ، وهو النزاع الذى أفصح عن التناقض الجذرى العميق بين الصراحة الفكرية لدى سارتر

والحماس الأخلاقى لدى كامى ، ولكن النزاع سرعان ما تصاعد فصار هجوما مرا على صفحات مجلة «الأزمنة الحديثة» اشترك فيه إلى جانب سارتر فرنسيس جانسون وسيمون دى بوفوار ، مما أدمى قلب كامى بأعمق الجراح ، فاتخذ فى نوفمبر من نفس العام اجراء سياسيا هو استقالته من منظمة «اليونسكو» على أثر السماح لاسبانيا بالإنضمام إلى عضوية المنظمة . وبعدها لاذ ألبير كامى بالصمت والعزلة ، إلى أن كان عام ١٩٥٧ الذى منح فيه ألبير كامى جائزة نوبل للآداب ، فكانت تتويجا لفكر ألبير كامى وأدبه بعدما عاش حياته ابنا وفيا للأرض ، يغنى للبحر ، ويفرح بالشمس ، ويمجد النور.. النور الذى طالما ألهب فيه الإحساس بالسعادة والفرح بالحياة ، وحدد له طريقه فى مقاومة كل قوى الظلم والظلام .

« فى أحلك ظلمات العدمية التى تحيط بنا ، حاولت دائما أن أبحث عن الطريق المؤدى إلى التغلب عليها ، لا عن فضيلة أو نبل نادر ، بل عن وفاء غريزى للنور الذى ولدت فيه ، ومنه تعلم الناس منذ آلاف السنين أن يرحبوا بالحياة حتى فى ساعة الألم والعذاب » .

ولكن الحياة هى التى ودعت ألبير كامى ، قبل أن يقول كلمته الأخيرة ، وهو الذى قال عن نفسه فى أخريات أيامه «اننى مازلت فى بداية أعمالى» .

## من العبث إلى التمرد

العبث والتمرد والثورة ، هذه إذن هى المحاور الرئيسية الثلاثة فى آثار ألبير كامى الفكرية والأدبية ، أما العبث فقد عالجه فى رسالته الفلسفية «أسطورة سيزيف» ثم عاد وصوره روائيا فى «الغروب» ودراميا فى مسرحية «كاليجولا» ، وعلى عتبة «أسطورة سيزيف» يضع ألبير كامى فكرة الانتحار ، باعتبارها الينبوع الذى يصدر عنه اتجاهه الفكرى كله ، وهو هنا ليس قضية «دراسة» وإنما قضية «استغلال جواب» على حد تعبير روبير دولوبيه .

فالانتحار يطرح قضية «معنى الحياة» وهو يعنى بكل بساطة «الاعتراف بأن

الحياة لا تستحق أن تعاش » . ولكن كامى يرفض الانتحار ، ويرى أن الحياة وإن لم يكن لها معنى ، فهى من ذلك ينبغى أن تعاش ، وهذا التناقض هو الذى يفجر الإجابة الخاصة بألبير كامى ، ويبرز بطولته منذ الآن .

وليس ذلك لأنه يؤمن بالعقل ، وقدرته على اختراق الحجب ، والنفاذ إلى الأسرار التى تضفى معنى على هذا الوجود الذى يبدو عاريا من كل معنى ، وإنما لأنه لا يريد أن يتخلى عن هذا العقل على الرغم من قصوره الواضح من ناحية ، ولأنه يرغب من ناحية أخرى فى التذرع بجميع أسلحة المنطق إزاء ما يسميه « صمت الكون » .

ولكن .. إذا لم يجد الانسان للوجود معنى ، واستولى عليه الشعور بعبث الحياة ـ فهل ينبغى أن يدعوه ذلك إلى الانتحار ؟

هذه هى المسألة التى يعدها ألبير كامى أخطر المسائل الفلسفية جميعا ، فالبحث فيما إذا كان العالم له ثلاثة أو أربعة أبعاد ؟ أو فيما إذا كان الفكر سابقا أو لاحقا للمادة ؟ أو فيما إذا كان الكون محدودا أو غير محدود ؟ كل هذه المسائل توشك أن تكون هزلا وتهريجا إذا قيست بالمسألة الجوهرية ، وهى مسألة الحياة ، هل تستحق أو لا تستحق ما يبذل من أجلها من عناء ومعاناة ؟

وقد يكون القول بعبثية الحياة ، وتجرد الكون من كل مغزى ، شيئا قديما عرفه الحكماء وردده الفلاسفة ، ولكن هذه الحكمة غالبا ما كانت تتخذ صورة النهاية التى ينتهى عندها الفكر ، أو الخاتمة التى ترسو على شاطئها التجارب ، أما ألبير كامى فيعدها بداية المعركة الفلسفية أو مطلع الفكر الحر .

فهذا التغافل عن حقيقة الموت ، وهذا التعلل الساذج بتحقيق الآمال ، وهذا الغرور المضحك الناتج عن النجاح ، وهذه الضحكة البلهاء التى تعبر عن السعادة ، كل هذا يزدريه ألبير كامى ويراه نفاقا وخداعا للذات ، وتجاهلا للحقيقة الجوهرية المروعة التى تواجه الفكر الواعى ، ألا وهى تجرد الوجود من كل معنى ، وما يتبع ذلك من شعور بعبث الحياة .

ولكن كيف ينشأ الشعور بالعبث لدى الإنسان ، أو بالأحرى كيف يجد الانسان نفسه واقعا فى قبضة الشعور بالعبث ؟

الواقع أن ألبير كامى يشبه نشأة الشعور بالعبث بمولد عاطفة الحب فى قلب الإنسان ، كلاهما يهبط على الإنسان من حيث لايدرى ، انه شعور مفاجئ وبائس فى نفس الآن ، وذلك لأنه ليس هناك ما يهيئه ، ولانه يظهر فى أتفه مظاهر الحياة اليومية أو السلوك المعتاد ، عند منعطف شارع ، أو فى داخل مطعم ، أو على محطة المترو . ومع ذلك فإن كل شيء يتغير نتيجة لهذا الشعور ، الذى هو تجربة شخصية خالصة يصعب نقلها إلى الآخرين .

ويصف ألبير كامى شعور العبث فى بضعة كلمات ، شديدة الإيجاز ولكنها قوية الإيحاء : «نهوض ، ترام ، أربع ساعات فى المكتب ، غداء ، ترام ، أربع ساعات عمل ، عشاء ، نوم ، الاثنين ، الثلاثاء ، الاربعاء ، الخميس ، الجمعة والسبت على النمط نفسه ، ونفس الطريق .. كل يوم .. وراحة معظم الوقت» .

وهكذا .. هكذا تمر الآيات ، يتلو بعضها بعضا ، والإنسان يكرر هذه العملية ، أسبوعا بعد أسبوع ، بل عاما وراء عام ، وقد يكون الإنسان راضيا عن نفسه أو غير راض ، ولكنه مستسلم على كل حال لمصيره ، مذعن لدورة الزمن ، وإذا بيوم يأتى فيطرأ عليه طارئ مفاجئ ، قد يحدث ذلك وهو يشعل سيجارة ، أو يعبر شارعا ، أو ينتظر الترام ، وإذا بعجلة الزمن تتوقف ، وإذا بساق الرجل لاتساق إلى حيث اعتادت ، وإذا بيده تأبى أن تقوم بما ألفت من أعمال ، وإذا بفكره يتوقف عن المضى فى التفكير . إنه نوع من الملل ، نوع من السأم ، نوع من النفور ، شيء ما حزين يستولى على كيان الإنسان فيشل هذه الآلة عن دورانها المعهود ، ويطرح على ذهنه السؤال عن جدوى هذا السعى ، ومغزى هذه الحياة ، وإذا بالجواب السالب ، الجواب النفى ، انه لاجدوى هناك ولامغزى ، قبض الريح وحصاد الهشيم ! !

ومن هنا تبزغ فكرة الانتحار .. إلا أن المنطق فى فلسفة ألبير كامى ، لايكشف عن رابطة حتمية بين الشعور بعبث الحياة وبين التفكير فى الانتحار ، لانه

ليس من ضرورة وجود أحدهما وجود الآخر ، فضلا عن أنه فى الإقدام الانتحار ما يتضمن الاعتراف السلبى بجدية الحياة ، وبأننا نأخذها مأخذ الجد ، هذا ما يناقض القول بعبث الحياة . وهذا معناه أن الحياة تقتضى نوعا جديدا البطولة ، بطولة لاتعرف الأمل ولاتعرف الندم ، وإنما تعرف التمرد باستمرا وهو نقيض الزهد أو الاستسلام أو الإذعان .

وهذا هو البطل سيزيف .. انه أسمى من العذاب وأسمى من الأمل ومن الي جميعا ، فهو يعلم أولا أنه محكوم عليه . وهو يعلم أن هذا الحكم لا رجعة فيه ، هذا العذاب مدى حياته أو مدى حياة الآلهة ، ولكنه مع ذلك يرفع الحجر إلى أ الجبل ، ويلاحقه إذا نزل إلى السفح ، وينحنى عليه ويحرص على ألا يسقط من يديه .

إنه يؤدى هذا العذاب كما لو كان واجبا مقدسا يؤديه بلا أمل ولا يأس ، الأمل واليأس شىء واحد ، فمن يأمل فى شىء معناه أنه يائس من شىء ، إن ص اليومية أن ينحنى على الحجر ، ويرفع رأسه إذا سقط . إنه يقاوم المستحيل ، و أنه يقاوم المستحيل ، ومع ذلك يستمر فى مقاومة المستحيل .

### من التمرد إلى الثورة

ولكن هل معنى هذا أن ألبير كامى يبشر بالعبث ، وينادى بالمستح

كلا بطبيعة الحال ، فان رفض كامى لفكرة الانتحار ، باعتبارها ـ للأرض ، وللبحر وللنور ، ولشرف الإنسان ، وللحب الذى قد يكون الـ الأولى فى هذا الوجود ، وإيمانه بعدالة الإنسان وحقه فى السعادة ، كل هذا ـ من العبث بداية تدعو إلى تجاوزه ، ومن المستحيل خطوة نحو الممكن . وهذا مـ عنه كامى بقوله : «لو سلم الإنسان بأنه ما من شىء ذو معنى ، فلا بد من الانتها استحالة العالم» .

العبث إذن نقطة انطلاق ولا يمكن أن يكون هدفا أو غاية ، انه نوع من الشك المنهجى الذى وجدناه عند ديكارت ، بل ان «أسطورة سيزيف» يمكن أن تعد «مقالا فى المنهج» كتب لعصرنا الحاضر ، وهذا ما عبر عنه كامى بقوله : «عندما حللت الشعور بالعبث فى أسطورة سيزيف ، كنت أبحث عن منهج لا عن مذهب ، كنت أمارس الشك المنهجى ، وكنت أفتش عن هذه اللوحة البيضاء التى يشرع الإنسان على أساسها فى البناء» .

ومن هنا كان انبثاق التمرد فى فلسفة ألبير كامى ، فالفكر الذى أدى به إلى العبث كان يفترض أن ينتهى به إلى التمرد فى وجه هذا العبث نفسه ، وكما أدى فعل الشك المنهجى عند ديكارت إلى الفكر ومنه إلى اثبات الوجود ، فإن التمرد ينتهى إلى الحقيقة الموضوعية التى تثبت وجود الانا ثم وجود النحن ، وهذا ما عبر عنه بقوله «ان البرهان الأول والوحيد فى صميم تجربة العبث هو التمرد» .

وكما عالج ألبير كامى العبث فى رسالته الفلسفية «أسطورة سيزيف» ثم عاد وصوره روائيا فى «الغريب» ودراميا فى مسرحية «كاليجولا» نراه يعالج التمرد فى رسالته الفلسفية أيضا «الإنسان المتمرد» ثم يعود ويصوره روائيا فى «الطاعون» ودراميا فى مسرحية «العادلون» .

وها هو ألبير كامى فى مطلع كتابه «الإنسان المتمرد» يعلن عن كوجتيو جديد ، يصرخ فيه بأعلى صوته : «أنا أتمرد فنحن إذن موجودون» .

على أن التمرد عند ألبير كامى نوعان : تمرد الإنسان على حالة من حيث هو إنسان ، وهذا هو ما يسميه بالتمرد الميتافيزيقى ، وتمرد الإنسان على وضعه من حيث هو عبد ، وهو ما يسميه بالتمرد التاريخى ، النوع الأول هو الذى ينبع منه الشعور بعبث الوجود ، وقد يؤدى إلى إنكار القيم جميعا ، أى إلى العدمية المطلقة ، أما النوع الآخر فهو ما قد يتحول إلى ثورات جماعية كالتى رأينا عددا منها فى العصر الحديث .

والواقع أن ألبير كامى هذا العقل الذى يحب الوضوح ، وهذه الروح التى تمجد النور ، قد وجد أن حياة الإنسان تصطدم كل يوم بتناقضات العالم وعذابات

الحياة ، حتى اعتقد أن الإنسان قد حكم عليه ظلما بأن يعيش وهو الكائن العاقل فى عالم غير معقول ، وأن ينشد الوحدة والانسجام وسط التناقض والاضطراب ، وهو لذلك لا يملك إزاء هذا « الظلم الميتافيزيقى » سوى أن يقابله « بالشرف الميتافيزيقى » الذى يمكنه من الصمود أمام عبثية العالم ، والتمرد عليه حتى النهاية تماما كما فعل الدكتور « ريو » بطل رواية « الطاعون » الذى ظل يتحدى المرض ، ويحاول أن ينتزع من بين مخالبه أكبر عدد من الأحياء ، مع علمه أن كفاحه عقيم ، ونضاله بلا جدوى ، لأن الطاعون لابد أن ينتصر عليه فى آخر الأمر .

إن الطاعون على الرغم مما ينطوى عليه من موت وتناقض ، وعلى الرغم من أنه العبث ذاته والمستحيل ماثلا ، إلا أنه قد كشف عن أنبل ما فى الإنسان .. عن النضال المستمر فى صدر « ريو » ، عن البراءة الكاملة فى نفس كوتار ، عن الطيبة الحلوة التى تطل من عينى الأم العجوز ، عن الرقة والحنان فى قلوب العشاق والمحبين ، عن الأمانة والرجولة والصفاء والصبر والصمت والسعاده .

كان تمرد سيزيف تعبيرا عن سخطه على الموت وعاطفته الجياشة بالحياة وكان إنكارا للانتحار وتحديا للعبث أو المستحيل ، ولذلك فقد كان من الممكن أن يظل تمردا وحيدا أو واحديا ، أما تمرد « الإنسان المتمرد » فهو ينتزع الفرد من وحدته ويجعل الإحساس بالغربة والاغتراب ، هو « الطاعون » المشترك بينه وبين الآخرين ، وبذلك يصبح التمرد هو الحقيقة الواضحة الأولى التى تجمع البشر على قيمة واحدة ، كما تجعل من الممكن بالنسبة لألبير كامى أن يقول : « نحن نتمرد ، فنحن إذن موجودون » . فالعبد الذى يتمرد على طغيان سيده ، ويقول له « لا » إنما يقول فى نفس الوقت « نعم » ويؤكد قيمة إنسانية لا ينبغى أن تهدر أو تهان ، لأن البشر جميعا من مظلومين وظالمين يشاركون فيها على نفس المستوى وبنفس المقدار ، وبذلك يكون التمرد الذى هو فى أصله تعبير عن صرخة ذات وحيدة ، تأكيدا للتضامن بين البشر ، فإذا أنكر هذا التضامن ، فقد اسمه وانحرف إلى القتل والجريمة .

وهكذا ينتقل ألبير كامى إلى تناول حقيقة العلاقة بين التمرد والجريمة ،

وبخاصة تلك الجريمة التى يصفها بالجريمة المنطقية أو الجريمة المشروعة أو الجريمة الأيديولوجية فهو يسأل إن كان التمرد الذى هو بطبيعته احتجاج على قدر ظالم وغير معقول ، يمكن أن يؤدى إلى تبرير الجريمة الشاملة والقتل الجماعى ، وهل من الممكن أن نكتشف فيه على العكس من ذلك مبدأ ذنب معقول ، يحتج على الظلم والعبودية والمهانة ، فى الوقت الذى يؤكد فيه كرامة الإنسان .

ألا إن الإجابة على هذا السؤال ، هى مايجسده ألبير كامى فى مسرحية «العادلون» فإن أعضاء هذه المنظمة الفريدة متمردون مثاليون ، لم يعرف تاريخ التمرد لهم مثيلا ، إنهم يعانون صراعا ممزقا عنيفا ، ويظلون أبرياء على الرغم من كل ما أراقوه من دماء ، إنهم يعينون للفعل حدودا فهو خير وعدل ما راعى الحد ، وهو شر وظلم ان تعداه ، الوفاء للحد وللمعيار وفاء للثورة ، وتخطى الحد وتجاوز المعيار نكوص عن الثورة وانهيار فى هوة العدمية المطلقة .

إن كاليبف ودورا ورفاقها وحيدون أمام أنفسهم ، ولكنهم متضامنون أمام الموت أن تمرد الواحد منهم يتجاوز حدود الفرد ، بل يتعدى فى قيمته حياة الفرد ، ويصبح حقا للإنسان من حيث هو إنسان . ومن ثم فإن وجودهم كله يحقق ذلك الكوجتيو الذى بدأ فى «الإنسان المتمرد» بمقولة «أنا أتمرد فنحن اذن موجودون» وانتهى فى العادلون بمقولة : «نحن نتمرد ، فنحن إذن موجودون» .

وهكذا ينتقل ألبيركامى إلى التمرد الميتافيزيقى ، الذى يصفه بأنه حركة يواجه بها الإنسان قدره والبشرية بأجمعها ، محاولا أن يسترد الوحدة السعيدة ، وأن يتخلص من عذاب الموت والحياة ، ثم يبين بعد ذلك كيف يتحول هذا التمرد الميتافيزيقى إلى تمرد تاريخى ، فينسى أصله ويتنكر لمنبعه ، ويزحف إلى السيطرة على العالم كله من خلال فعل الثورة .

## من الثورة إلى التضامن البشرى

والواقع أن معظم الثورات الاجتماعية التى عرفها العصر الحديث ، والتى

عرفتها أوروبا منذ أواسط القرن الثامن عشر ، قد اقترن فيها هذا النوعان المتباينان من التمرد ، لان التمرد الميتافيزيقى يحمل فى طياته جرثومة العدمية المطلقة الكامنة فى قلوب العديد من الثوريين فى هذا العصر الرهيب .

وتلك هى مأساة القرن العشرين كما يراها ألبير كامى ، أن يتحول التمرد إلى ثورة ، فبعد أن قتل الإنسان الملك فى الثورة الفرنسية ، وبعد أن قتل الإله فى الثورة الروسية وجد نفسه وحيدا فى هذا العالم ، وليس أمامه أى يقين ، فاندفع اندفاع اليائس إلى هوة العدم ، مرة فى صورة الإرهاب الفردى والفوضوى ، ومرة أخرى فى صورة الإرهاب الذى تنظمه الدولة سواء فى صورته اللامعقولة عند الفاشية أو فى صورته المعقولة عند الشيوعية .

ويرى ألبير كامى جرثومة العدمية المطلقة سارية فى التفكير الثورى المعاصر ، فى صورة الشعار المرفوع باستمرار ، والقائل بأن الغاية تبرر الوسيلة ، فتطبيق هذا الشعار هو الذى يؤدى إلى تلك العدمية ، حيث ترتكب أبشع الجرائم باسم أنبل الغايات وهنا يصبح لزاما علينا أن نحكم على هذه الوسيلة نفسها ، فإن كانت تتضمن اهدار كرامة الإنسان ، لم يعد من حقنا أن نبررها بأية غاية مهما كانت عظيمة ، وهذا ما عبر عنه ألبير كامى بقوله «إنه إذا كانت الغاية تبرر الوسيلة ، فما الذى يبرر الوسيلة ذاتها؟» . .

الجواب عند ألبير كامى هو القيمة الإنسانية وحدها ، والتثبت فى جميع الأحوال من تلك القيمة الإنسانية ، التى ضلت الثورات الحديثة طريقها عندما تنكرت لها ، مع انها كانت هى النبع لهذه الثورات .

إن الثورة عندما تعجز عن خلق قيمة انسانية حقيقية ، يصبح بروميثيوس الوحيد الذى ثار على الآلهة من أجل البشر ، قيصر الوحيد الذى يملى إرادته على الشعب » وعندئذ يصبح الإنسان شيئا يعامل معاملة الآلة أو الأداة التى يراد بها تحقيق غايات أخرى . وفى هذا إلغاء للإنسان ، وإلغاء لهدفه الحقيقى ، لأن الإنسان هو الهدف الحقيقى للإنسان .

وإذا عدنا بعد هذا كله ، وتساءلنا ، عن هذا الهدف الذى يسعى إليه

الإنسان ، كانت إجابة ألبير كامى ، ان الهدف هو مساعدة الإنسان على الحياة ، لكى يثور فى وجه الموت ، وإعطاؤه السعادة لكى يتمرد على شقاء العالم ، ومنحه العدالة لكى يناضل الظلم الذى يحيط به من كل جانب ، واحترام إنسانيته لكى يتوخى فى أفعاله أن يعثر البشر على تضامنهم من جديد .

إن دييجو الشخصية الرئيسية فى مسرحية «الحصار» يريد أن ينقذ سكان المدينة الأسبانية البائسة كاريز ، والدكتور ريو فى رواية «الطاعون» يريد أن يأخذ بيد سكان مدينة أوران ، وكاليبف بطل «العادلون» يطمع فى إنقاذ البشرية بأسرها ، إنهم جميعا يريدون عن طريق مواجهة الخطر المشترك أن يتضامنوا فى طبيعة واحدة يشترك فيها أبناء الإنسان جميعا .

وهذا معناه أن الطبيعة الإنسانية كائنة فى الموقف المشترك الذى يتخذه وجدان جميع الأفراد الذين يواجهون خطرا مشتركا . ويجدون أنفسهم متضامنين لدفع هذا الخطر ، حيث تتجلى الطبيعة الانسانية فى الوجود المشترك إزاء الخطر المشترك وهو مايسميه ألبير كامى بالتضامن البشرى ، والذى عبر عنه على لسان أحد أبطاله بقوله : «لقد كسبنا تضامنا عن طريق العذاب ، وبهذا التضامن لم نتجاوز ذواتنا المحدودة فحسب ، بل انتصرنا كذلك على الوحدة ، من غير أن نحرم الفرد من حقه فى أن يكون وحيدا ..» .

أجل ان الموجود الحق ، هو دائما ذلك الكائن الذى يتميز بالوعى ، فيتمرد على العبث ، ويثور على المستحيل ، ولن يكون ذلك الكائن سوى الإنسان .

### صرخـــة النـــور

وهذا هو ألبير كامى .. التنوير الأخلاقى والتأثير الفكرى ، أو الكاتب ورجل الأخلاق وقد اتحدا معا فى شخصية واحدة ، شخصية تنىء للإنسان ، وتغنى للبحر ، وتفرح بالشمس ، وتمجد النور . مما جعلها شخصية فريدة متميزة عن بقية معاصريه ، صدرت أعمالها عن إحساس عميق بنبض العصر ، وعن استجابة واعية للسمات السائدة فى هذا العصر .

وإن ارتباطه بأهل الجنوب أو شعوب البحر المتوسط ، ليبدو واضحا فى فكره ونثره ذلك لأن التزامه بما سماه الفكر المشرق أو فكر النور ، حيث الإنسان كأهم موضوع بالنسبة للفرد ، وحيث فكرة الاعتدال كمثل أعلى للانطلاق ، وحيث الإيمان بالطبيعة أكثر من الإيمان بالتاريخ ، هذا الارتباط هو الذى مكنه من أن يجعل حكمة الماضى مستساغة فى هذا العصر الحاضر ، من خلال إيمانه بالنظرة اليونانية إلى الحياة ، واتصاله أوثق الاتصال بأوروبا المعاصرة .

إن ألبير كامى نفسه لهو بمثابة النور الأفريقى الساطع الشجاع ، الذى كانت حياته وكانت كتاباته صراعا دائما مع عتمة الموت وظلمة العدم ، وما أروع هذا النور الباهر الذى يلهم أبناء البحر المتوسط ، ويقربهم من الروح اليونانية ، عندما يصطدم بالظلال الجرمانية والسلافية الشديدة العتمة البعيدة الغور .

« وقوفا فى مهب النسيم ، تحت الشمس التى تدفئ جانبا من وجوهنا ، نتطلع إلى النور وهو ينحدر من السماء إلى البحر الأملس ، إلى ابتسامة هذه الأسنان الناصعة » .

انها صرخة ألبير كامى فى وجه العصر ، وهى ليست صرخة العبث ، ولا صرخة التمرد ، ولا صرخة الثورة ، ولكنها صرخة النور ، النور الذى ظل ألبير كامى على إخلاصه له مدى الحياة ، يغزل من أشعته كتاباته ، وينسج من خيوطه مواقفه ، ويتخذه نبراسا له على طول الطريق .. الطريق إلى نفسه وإلى الآخرين ، الطريق إلى السعادة وإلى الإنسان .. ذلك المستحيل .

**« جلال العشرى »**

يا له من قلق عظيم
وتوتـــر خـــلاق

موريـاك



# مقدمة

ان من يأتى إلى الدنيا دون أن يترك فيها أثراً لا هو بمن يطاق ولا بمن يستحق أن يلتفت إليه .

رينيه شار

ليس بالأمر الهين تقديم أحد الكتاب الفرنسيين الأحياء [1] لجمهور من القراء الإنجليز تقديماً وافياً ، فنحن نجد أن الأديب الفرنسى يتمتع بمكانة خاصة وسط ذويه تميزه تمييزاً كبيراً عن أقرانه من الأدباء الإنجليز ، وذلك بخلاف الفروق الواضحة بين البلدين من ناحية اللغة والتراث الأدبى . وللمكانة التى يتمتع بها الأديب الفرنسى مظهران أساسيان : أولهما أن الأديب فى فرنسا يحظى بحفاوة شعبية بالغة ، ولا يعدو السبب فى هذه الحفاوة أن يكون لاشتغاله بالكتابة أو لأنه واحد من رجال الفكر ، كما أن علاقته بالقراء تبلغ حداً تلقى معه آراؤه حول المسائل الاجتماعية والسياسية كل اهتمام وتقدير . ولا يقف الأمر عند حثه على القيام بتحرير المقالات الصحفية أو التوقيع باسمه فى المنشورات أو إلقاء الخطب فى المحافل

---

(١) صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب فى يونيه عام ١٩٥٩ . واعيد طبعه فى نوفمبر من نفس العام . وكان كامى لايزال على قيد الحياة ، إذ لقى مصرعه فى اليوم الرابع من يناير عام ١٩٦٠ . (المترجم) .

والإجتماعات ، بل ان الجمهور ليتوقع منه أن يؤدى كل هذا دون أن يخالجه فى ذلك أدنى شك . وهم يخولونه قدراً كبيراً من السلطة خارج نطاق عمله فى الأدب ، وتنطوى هذه السلطة التى يخولونه إياها على مسئولية عامة ، هذه المسئولية فيما يبدو لا تمت إلى عالم الأدب بصلات قريبة . وهذا ألبير كامى الذى كان موضعاً لمثل هذه الثقة وهذا التقدير ، يقول فى مقاله عن « **الصيف** » L;Ete[1] إن فرنسا تعلق أهمية باللغة على الأدب من حيث هو حرفة . أما المظهر الثانى ، فهو أن الأديب الفرنسى بطبيعة الحال يعيش فى القارة الأوروبية ويمارس نشاطه فوق أرضها ، أى أنه على النقيض منا ( نحن الإنجليز ) يتصل اتصالاً مباشراً بالعديد من الدول الأجنبية ، الأمر الذى ترتب عليه أن اصبح فكره بحكم الفطرة أوروبياً صارخاً يفوق فى أوروبيته الكتاب الإنجليز . وهذا على الأرجح هو السبب فى أن ظهور بعض المسرحيات أو الروايات الفرنسية المعاصرة يجىء بعيداً أو غريباً على أذواق طائفة من القراء الإنجليز . إذ أن الأدباء الفرنسيين يفترضون توافر قدر من التجارب والمواقف لدى قرائهم ، وعلى الرغم مما يبدو من ذيوع هذه التجارب والمواقف فى فرنسا وأوروبا فهى بالنسبة للذوق الإنجليزى مغرقة فى الافتعال ، وسقيمة بلا داع ولا مبرر .

ويتضح أثر هذه المكانة ذات المظهرين فى حالة كامى ؛ فإن ما حققه كامى باعتباره كاتباً روائياً ومسرحياً على سبيل المثال ، قد أسهم إسهاماً كبيراً فيما له من تأثير ، وساعد مساعدة فعالة فيما حققه من نجاح بوصفه محرراً صحفياً . أما فى السنوات التى تلت الحرب العالمية الثانية مباشرة ، فإن مقالاته فى جريدة « **كومبا** » أو « **كفاح** » اليومية كانت تتمتع بثقة لا يضارعها إلا المقالات التى كان يحررها أحد مشاهير كتاب الرواية فى جريدة « **الفيجارو** » وهو فرانسوا مورياك . ووصل الأمر بكامى فى وقت من الأوقات إلى الحد الذى كان يعتبر فيه أن مسئولياته الصحفية أضحت من الأهمية بما يكفى لتبرير تحريره ثلاث مقالات كل أسبوع . وقد كانت هذه الثقة وتلك المسئولية من الدوافع الحقيقية التى حفزته ــ على الأغلب ــ إلى اختيار الحياة فى عالم مهوش الملامح مطموس السمات .. فهو يتردى بين عوالم الفلسفة والسياسة والأدب ، وهى العوالم التى لا يلجأ إليها عادة إلا أنصاف الأدباء

---

(١) الصيف (١٩٣٩ــ ١٩٥٣) مقال أدبى نشرته دار جاليمار للنشر فى باريس عام ١٩٥٤ . (المترجم) .

فى إنجلترا ممن يلوذون بها ويحتمون فى جنباتها ؛ وقد عبر كامى عن اختياره لهذه الحياة فى رواياته ومسرحياته ومقالاته المطولة حول الآراء والأفكار . وإن مجرد الوقوف على آرائه وأفكاره ليؤكد حقيقة وضع كامى من الناحية الجغرافية فى القارة ، كما يؤكد حقيقة انعزاله المزاجى والفكرى عن إنجلترا . فمن بين الموضوعات التى كثيراً ما يتعرض لها فى كتاباته : عزلة الإنسان وسط عالم غريب ، قصور بعض القيم الاخلاقية التقليدية ، الغربة التى يحس بها الفرد إزاء نفسه ، إخفاق المذهب الماركسى من الوجهة الإنسانية ، مشكلة الشر ، الإلحاد ، وطأة الموت بما ينطوى عليه من نهائية ، المناداة بشكل من أشكال الوثنيةالحديثة . ومثل هذه الموضوعات هى التى اعتاد الإنجليز أن ينظروا إليها بترعتهم العملية على أنها من قبيل الانحراف ومجانبة الصواب لا سيما إذا تناولها كاتب مبدع موهوب . وتصبح هذه الموضوعات موضع شك ، كما أنها تعد وليدة السأم من الإغراق فى التجريد ومعالجة الأمور معالجة جادة ، أو نتيجة اعتلال فى الخلق واختلال فى العقل . بيد أن هذه الموضوعات نفسها هى التى كفلت لكا أوروا مشايعة قوية وأشياعاً جادين ، أما فى فرنسا على نحو خاص ، فقد جعلت منه واحداً من المعلمين الأول للجيل الجديد .

ومن الواضح أن تقدير مدى تأثير كامى تقديراً كاملاً أمر متعذر على أساس من الدراسة الاجتماعية لوضع التأليف الفرنسى ، فمن الصحيح أن مكانته المعروفة باعتباره أديباً قد أتاحت الظروف الملائمة لانتشار آرائه وذيوعها ، لكن من الصحيح كذلك أن جوهر تأثيره يكمن فى طبيعة هذه الآراء نفسها ، وعلى الرغم من أن كامى لم ينشىء « مدرسة » أدبية جديدة ، وآثر أن يتخذ موقفاً بعيداً عن الحركات المغالية فى مسايرة العصر فى مجال السياسة والأدب ، فإن ما كتبه يعد إحساساً عميقاً بالعصر الذى عاش فيه ، وشرحاً يزخر بالآراء حول نفس العصر ، فاختياره للموضوعات التى تناولها يعكس الكثير من الاتجاهات والاهتمامات الفكرية المعاصرة ، وتناوله لهذه الموضوعات يفصح عن عقل ذكى أريب ، ينزع نزعة إنسانية ، ويجاهد للوقوف على حل لبعض المشكلات الحادة فى العصر الحديث ، إن كامى فى حقيقته لهو رقيب وشاهد على هموم وأشواق عصره ، مثلما كان مالرو وسارتر وجراهام جرين شهوداً ورقباء .

والشاهد الأمين لعالمنا المعاصر يتحتم عليه أن يتحدث بلهجة تتسم بالكآبة ، بل إن دواعى اليأس قد تكون أكثر من دواعى الأمل فى عالم ذاق مر حربين كبيرتين ويعيش تحت تهديد حرب ثالثة ، وليس ثمة شك فى أن أغلب ما كتبه كامى من موضوعات إنما يتسم بالكآبة ، وإن كان من الخطأ أن نعزو ذلك إلى انحراف فى المزاج أو شذوذ فى الطبيعة . وإذا نظرنا إلى تآليفه لا نجد فيها نزوعاً إلى القسوة ينزع إليه بلا مبرر ، ولا ميلاً للقنوط المثير للعواطف مما تتسم به تآليف ما يسمونه « **بالأدب الأسود** » . وإنا لنراه يجاهد فى ألا ينخرط فى مذهب التشاؤم العدمى فيوصم بالتطرف أو ينزع إلى اتجاه التفاؤل الساذج فيقع فى نفس الخطأ . وإن كامى لعلى وعى بأن الإحساس بالتناقض فى الوقت الحاضر قد أضحى بالنسبة لطائفة من الكتاب موقفاً مفتعلاً ، مثله فى ذلك مثل موقف التفاؤل الذى دعا إليه الإحساس بالتوافق فى القرن التاسع عشر ، وهو الموقف الذى ناقضه الموقف الحالى فى القرن العشرين . ولقد حدد كامى موقفه بالنسبة « لأدب اليأس » كما يطلقون عليه أحياناً فى مقال قصير كتبه عام ١٩٥٠ ونشره ضمن مقالات أخرى فى كتابه « **الصيف** » قال فيه :

« اليأس الحقيقى معناه الموت .. أو القبر .. أو الهوة السحيقة ما لها من قرار .. ولو كان اليأس حافزاً على الحديث أو الحوار .. ولو تمخض عنه فوق كل اعتبار أدب أو كتابة ، فلا يعنى هذا سوى إقرار التآخى وتبرير كل ما هو طبيعى ، ثم مولد الحب . إن أدب اليأس ما هو إلا تناقض فى الحدود .

ولا يعنى قولى هذا بطبيعة الحال تأكيد نوع بعينه من التفاؤل ، فلقد شببنا عن الطوق أنا وبقية أبناء جيلى على طبول الحرب العالمية الأولى تدوى فى الآذان ، ومنذ ذلك الحين والتاريخ لا يروى إلا قصة الحرب والظلم والقهر . لكن التشاؤم الحقيقى كما نراه اليوم ـ إنما يستمد قوامه من القسوة والانحطاط . أما عن نفسى ، فما توانيت عن مناهضة هذا الإسفاف والانحطاط ، ولشد ما أبغض الطغاة . ولقد كنت أسعى فى

أعمق أعماق النزعة العدمية إلى ما عساه يصل بنا إلى مجاوزة هذا المذهب العدمى [1] .

وعلى الرغم من الرغبة الأصيلة لدى كامى فى مجاوزة النزعة التشاؤمية ، فقد وجد نفسه لا يفتأ يكتب عن العنف والعبث والموت ، ويروى نيقولا شيارومنتى كامى أنه قال فى حديث له :

« بودى لو تخلصت من الكتابة فى موضوعات المواقف الحادة أو المتطرفة ، فقد كنت أطمح وأنا غلام إلى كتابة قصة عن رجل سعيد ، بل إننى حتى يومى هذا ، ما أن أستمع إلى موسيقى موزار حتى يتملكنى شعور بأن اسمى ما يمكن أن أحققه هو أن أكتب على نفس النحو الذى يؤلف به موزار موسيقاه . ولكن الحقيقة لا تعدو أننى كتبت مسرحية لجان لوى بارو ، ليست إلا صورة أخرى لموضوع **الطاعون** The Plague ، وأننى أكتب مسرحية أخرى عن الارهابى **كاليف** الذى اغتال « **الدوق الأكبر سيرج** » . وبعد هذا كله أمنى نفسى بالكتابة فى موضوعات تفيض بالسعادة ، ثم إذا بى فى اللحظة التالية أسائل نفسى : أحقا أعنى ما أقول ! فنحن أبناء الجيل الذى اكتمل نموه فى الفترة ما بين عام ١٩٣٨ وعام ١٩٤٥ ، وهى الفترة التى رأينا فيها الكثير من الأمور والكثير جداً .. لا أعنى أننا رأينا الكثير من الأهوال ، ولكن الذى أعنيه هو أننا رأينا الكثير من صور التناقض وعدم التوافق » [2] .

هذه الآراء إن دلت على شئ فإنما تدل على ظاهرتين بارزتين تميزان تفكير كامى : أولاهما الالتزام بصدق التجربة التى كابدها التزاماً كبيراً ، والثانية حرصه

---

(١) العبارات المنقولة عن الفرنسية قمت بترجمتها عدا العبارات الوارد بها اسم المترجم ، وقد أوردت فى التذييل الأصل الفرنسى لجميع المقتطفات المنقولة (المؤلف) .

(٢) نيقولا شيارومنتى : «البير كامى والاعتدال» المجلة الباريسية العدد العاشر (اكتوبر ١٩٤٨) ص١١٤٢ـ ٥. والمسرحيتان اللتان يشير اليهما كامى هما حالة الحصار L;Etat de Siege (١٩٤٨) والعادلون Les Justes (١٩٥٠) أما الترجمة الانجليزية فقد قام بها شيارومنتى .

على تلافى التعبير عن نزعة تشاؤمية لا ترتكز على أساس متين . والواقع أن ظاهرة الالتزام الفكرى تبدو واضحة فى كل ما كتب ، فهو يفصح عن رأيه الشخصى بكل ثقة واعتداد . وفضلاً عن ذلك نجد أفكاره تستمد أصولها من بصيرة ذهنية تدعو إلى الدهشة ، ويزيد من وقع هذه الأفكار وتأثيرها وضوح التعبير وسلاسته . ولظاهرة الوضوح هذه شأن خاص سيما عندما نجد الفنانين الفلاسفة من الفرنسيين لا يقتصرون على اللجوء إلى أشكال معقدة من الميتافيزيقا الألمانية للتعبير عن أنفسهم ، بل يستخدمون تراكيب تختلط فيها الألمانية والفرنسية مما يجعل تفهم المعنى أمراً متعذراً . أما كامى فيتمتع لحسن الحظ بالفضائل التى يتصف بها العقل اللاتينى ، وقد أشار فى أكثر من مناسبة مؤكداً أصله الذى يرجع إلى شعوب البحر المتوسط ، وأثر ذلك فى جعل تفكيره واضحاً لا غموض فيه . أما نزعته التشاؤمية المحددة فمصدرها الحقيقى هو تلك البصيرة الذهنية . وأكثر الأجزاء فى روايتى « **الغريب** » L;Etranger أو « **سوء التفاهم** » Le Malentendu اتصافاً بالتشاؤم ، ليست مجرد ثمار مرة لبذور الاكتئاب المهيمن عليه ، بل إن ما يوجه تآليفه هو بالأحرى إصراره على تلافى المجاملة والخداع ، كما يحدوها إيمان بأنه ليس من اليسير على الغالبية المفكرة من الناس بلوغ السعادة ، وذلك إذا هم آثروا الحفاظ على الأمانة الفكرية . وليس للتفاؤل الساذج سلطان على نفس كامى ، وهو يشارك مالرو اعتقاده بأن زمن التأسى الساذج قد مضى ، لكنه يؤمن أن الأمل الجدير بالثقة لا يزال كامناً فى أنفس أولئك الذين لا يخامرهم الخوف من الشعور باليأس . ويعمل كامى عن طريق ما هو أقرب إلى التشاؤم المخفف منه إلى التفاؤل المحدود ، وعن طريق دراسة الموضوعات التى أشرت إليها ، إلى الابتعاد بقرائه عن التأثر بجو الاستسلام الفكرى الذى يبعث على الرضا بما هو كائن إلى جو الأمل القائم على أطلال المعتقدات القديمة . ومؤدى هذا كله أن فكرة التمرد ، لا فكرة التسليم بالواقع ، هى التى تتيح الوسائل التى تساعد على تخطى نطاق التهديد إلى حيث العالم الملىء بالأمل .

وتعتبر فكرة التمرد مفتاحاً لفهم آراء كامى نفسها فضلاً عما لها من أهمية بالنسبة لعصره ، وسيتكفل هذا الكتاب بشرح هذه الآراء ودراستها فى أشكالها الأدبية . ولعل من المفيد فى هذا الصدد ونحن نقدم آراء كامى أن ندرسه بادىء ذى

بدء فى علاقته بالخلفية العريضة للتمرد ، والتى تعد سمة بارزة من سمات الأدب الحديث . والواقع بطبيعة الحال أن فكرة التمرد كانت بصورة أو بأخرى موضوعاً من موضوعات الأدب ، دون أن يستأثر الكتاب المعاصرون وحدهم بمعالجة هذا الموضوع . وإذا عدنا بأذهاننا إلى الوراء لما لا يزيد على قرن من الزمان ، لاستطعنا أن نلتقى بالأدباء الرومانسيين الذين كتبوا أدباً يتسم بسمات التمرد ، هذا التمرد الذى اختلطت فيه المظاهر الفنية والاجتماعية والميتافيزيقية . ولقد تقبل كل من شعراء إنجلترا وفرنسا الرومانسيين تراثاً من الاتجاه المثالى ، حيث كانوا لا يزالون على إيمانهم بالقيم العامة المطلقة مثل الحقيقة والحرية والطبيعة والجمال الذهنى والروح الخالصة . كما أن هؤلاء الشعراء كانوا يؤمنون بالمذهب الإنسانى القديم بالمعنى الذى يجعلهم يتقبلون حقيقة الطبيعة الإنسانية . ولقد كان للفرد مكانة خاصة فى الكون ، وقصارى ما كان يهدف إليه حتى فى تمرده ، هو أن يعمل بقدر ما يستطيع على أن يجسد فى نفسه الفكرة السابقة عن الطبيعة الإنسانية .

ومع بداية القرن الحالى ، بدأت القيم المتواضع عليها تفقد بشكل ملحوظ ما لها من قوة على استثارة التقدير التلقائى ، كما أخذت مطلقات القرن التاسع عشر كالتقدم والحرية والعلم تفرغ ما لها من معنى ، وتبدو عقيمة بشكل متزايد ، أو تظهر فى صورة ألفاظ غاية فى التبسيط والتعميم لتنطبق على حقائق غاية فى التعقيد والتركيب . ولقد تمخض عن عملية الاضمحلال وفقدان الثقة فى المطلقات ذات الحروف الكبيرة مما دعا **رومان رولان** Romain Rolland إلى أن يقول : « إننى أبغض الكلمات المكتوبة بحروف كبيرة » . تمخض عن هذه العملية عصر جديد من التمرد اجتاح فرنسا فيما بين الحرب العالمية الأولى وما تلاها مباشرة ، فالجيل الذى ضم بين جانبيه **بيجى** Peguy[1] **وفاليرى** Valery **وجيد** Gide ورولان وغيرهم من الأدباء ، لا يزال يؤمن ببعض القيم المطلقة ، لكنه لم يتقبل هذه القيم دون سؤال

---

(١) هو شارل بيجى (١٨٧٣ـ ١٩١٤) الكاتب والشاعر الفرنسى ، الذى أوقف حياته وكتاباته لخدمة القضية الاشتراكية ، والهجوم على ألوان الظلم الاجتماعى ، والدفاع عن قيم العدالة والحق والصالح العام . كان صديقا للكاثوليك المتزمتين رغم خلافه معهم ، وكان يعتقد أن جان دارك هى المثل الأعلى للكاثوليكى المخلص ، ولذلك خلدها فى أعظم قصائده «سر نبل جان دارك» ١٩١٠ ، مات فى أولى معارك الحرب العالمية الأولى (المترجم) .

ومناقشة ، كما أنه كان على وعى تام بالانعدام الدائم فى التوافق بين الطبيعة النظرية لهذه المثاليات ، وبين تطبيقها فى مجال الحياة . أما هؤلاء الأدباء فقد انتحوا ما يمكن أن نطلق عليه تمرداً معيارياً شأنهم فى ذلك شأن سائر الرومانسيين ، أى أنهم لا يزالون على إيمانهم ببعض المطلقات ، لكنهم لم يتورعوا عن أن يدرسوا كافة القيم المطلقة دراسة دقيقة ، وأن ينبذوا منها ما يتراءى لهم أن ينبذوه . ولقد نظروا إلى القيم الإنسانية القديمة على أنها أشياء فى مهب الريح ، كما آثروا الحديث عن إمكانية التقدم أكثر من الحديث عما فى هذا التقدم من يقين .

ولقد صاحب ظهور جيل جديد فى الثلاثينات ، نشوء نوع جديد من الأدب ظهر فى فرنسا لأول مرة ، وكان هذا الأدب أقل التزاماً بالقيم المعيارية وأكثر اتساماً بالقيم المطلقة . ولقد بدأ هذا الأدب بالمذهب السيريالى ، الذى يعتبر رد فعل يهدف إلى إلغاء الواقع لما فى ذلك من أهمية أو تعبير عن عدم إحساس بالمسئولية ، ولقد ساعد على ذلك السير فى مجال التغير العلمى والاجتماعى بخطوات حثيثة ، مما أدى بالضرورة إلى الاختلال العقلى والتخبط الفكرى ، وكان الموقف السياسى فى الوقت نفسه يتطور تطوراً سريعاً من سيىء إلى أسوأ ، ولاحت فى الأفق نذر حرب مؤكدة الوقوع . والحقيقة أن الواقع السياسى أسهم فى تقويض المذهب السيريالى نفسه ، لكن التمرد المطلق أخذ يتسع بشكل متزايد مع اختفاء المزيد من المعايير الإنسانية القديمة . وأن الحرب التى تلت ذلك ، ابتداء من ضرب مدينة وارسو بالقنابل خلال الإسقاط التدريجى لاخوتيز حتى تدمير مدينة هيروشيما على أساس علمى . أقول إن الحرب التى تلت ذلك كانت معولاً جديداً فى تقويض صرح الدعاوى الإنسانية . وغالباً ما كان التمرد المطلق يبدو موقفاً محتوماً بالنسبة للجيل الذى اشتد عوده فى تلك الفترة ، أى جيل ما بعد عام ١٩٠٠ من أمثال سارتر ومالرو وكامى وأنوى . لقد شهد هؤلاء الكتاب فى أحرج فترات تطورهم الفكرى والعاطفى ، على فشل التقدم ، والعلم ، والديمقراطية ، والعقل ، ثم فشل الإنسان نفسه فى آخر الأمر . وها هو مالرو يصف الموقف بقوله إن حضارتنا هى أول حضارة فى العالم تفتقر إلى صفة التعالى والاستشراف . أما هيئة الاذاعة البريطانية .B.B.C فقد أذاعت حديثاً تناول هذه الفكرة بصورة تدعو إلى الإعجاب ، وكان عنوان الحديث « مجتمع

بلا فلسفة ميتافيزيقية »[1] . وبعد أن وصف صاحب الحديث شخصيات دستويفسكى « بأنها مترددة بين المطلقات الالهية وبين الثورة » مضى يقول إن المجتمع الذى نعيش فيه قد اقتطع حياته من عالم دستويفسكى ، وذلك عن طريق فصل الأخلاق عن الدين ونبذ الميتافيزيقا الماركسية ، مما ترتب عليه فقدان سمة التعالى أو الاستشراف ، وأرى أنه يجوز القول بأن أوروبا بدأت تفقد مالها من نزعة نحو التعالى مع الانهيار العام الذى أصاب العقيدة المسيحية . وقد خلف انهيار العقيدة المسيحية حنيناً مشوباً بالقلق إلى ما قد مضى ، وحاول أدب التمرد أن يتجه بهذا الحنين من عبادة الله إلى عبادة الإنسان . وعلى أية حال ، فقد كان انسلاخ سنين كثيرة من القرن العشرين ، كفيلاً بإظهار إخفاق المذهب الإنسانى وقصور المذهب الفردى بشكل متزايد ، كما اصطبغت الطبيعة الإنسانية بصبغة الأسطورة وما لها من وهم باطل . وأخيراً ، فبمقدار ما أخفقت الماركسية فى أن تصبح إلهاً آخر ، ضاع بالتالى كل احتمال فى وجود التعالى التاريخى بدلاً من التعالى الدينى .

وكان لفقدان صفة التعالى[2] أثره على التمرد المعاصر فى أكثر من ناحية ، فقد انعدم وجود المعايير المتواضع عليها والتى كانت الثورات السابقة تستمد منها القوة الفكرية والعاطفية ؛ وظهر لكثير من الكتاب المحدثين أن الوسيلة والغاية ليسا جزءاً

---

(١) انظر أ. ماكينتير A. Macintyre « مجتمع بلا فلسفة ميتافيزيقية » مجلة Listener فى ١٣ سبتمبر ١٩٥٦ .

(٢) التعالى transcendence هى الترجمة العربية التى آثرناها لكلمة « ترانسندس » فى اللغات الأجنبية ، وهى من أصعب الكلمات على الترجمة إلى العربية ، لاختلاف معناها باختلاف المجال الذى ترد فيه ، واختلاف تداولها من مذهب فلسفى الى مذهب فلسفى آخر .. واللفظ أصلاً من وضع المدرسيين الذين كانوا يدلون به على بعض المعانى التى تسمو أو تعلو على مقولات ارسطو ، وتلائم جميع الموجودات ، وهى الوجود ولواحقه ، وقد استعمله كانط بمعنى السمو من حيث الوجود ومن حيث المعرفة ايضاً ، أى حين تطلق الصور الفكرية إلى ما بعد التجربة . أما هوسرك فالتعالى عنده هو الفعل الذى يقصد به الوعى إلى الموضوع ، بحيث يصبح الوعى وعياً بشىء ما أو بموضوع ما ... ويطلق التعالى على مذهب دينى لا يعتبر الله مبدأ حياً يمد الكون بالحياة ، بل يعتبر أن الله بالنسبة إلى المخلوقات كالمخترع بالنسة للآلة ، والأمير بالنسبة إلى الرعية بل والأب بالنسبة لأبنائه على حد تعبير ليبنتز المشهور. وعلى كل حال فالتعالى هنا انما يستخدم بالمعنى الذى اراده بسكال ، ويقصد به الارتفاع فوق مستوى أوحد معلوم ، كما جاء فى قوله : « تعلموا أن الإنسان يعلو على الإنسان علواً غير متناه ! » ( المترجم ) .

جوهرياً فى نسيج الكون الذى يعيش فيه الإنسان.. بل العكس هو الصحيح . إن الكون يتسم بالافتقار إلى المنطق والمعنى ، ولا بد من خلق هذا المعنى لا العثور عليه ، ويتم إيجاد المعنى على يد الفرد من واقع تجربة التمرد التى يعيشها . ويجمل بطل مسرحية **أوديب** OEdipe التى كتبها اندريه جيد موقف الأدباء من أمثال مالرو ، وسارتر ، وكامى حين يقول فى الفصل الثانى : « لقد جئت من عالم المجهول وليس فى جعبتى ماض ، ولا مثل أعلى ، ولا شيء .. أى شيء أرتكن إليه ، أواه ياكريون .. ان الجهل بوجود الوالدين امتحان للشجاعة أى امتحان » .

ومن الواضح أن مثل هذا الموقف ينطوى على صعوبات عملية ومنطقية ، إذ أن مبدأ التناقض الأساسى ومبدأ اللاترابط الميتافيزيقى يعنى ضمن ما يعنيه أن مجال إيجاد القيم محدود للغاية ، لأن هذه القيم ستخضع بالضرورة لموقف تاريخى بعينه ، كما ستتسم فى الأعم الأغلب بالفعالية الفردية ، ولن يتيسر بعد ذلك سبيل إقامتها على أساس عريض . أى أنه لن يتيسر اشتقاق منطق أخلاق مرض .. ومعنى مرض أن يكون مقبولاً لدى الجميع إلى جانب كونه فعالاً من الناحية العملية .. لن يتيسر اشتقاق هذا المنطق من التمرد المطلق . وهناك كذلك صعوبة منطقية أخرى ، هى كيف يتسى على الإطلاق خلق قيم فى عالم متناقض فى جوهره ؟ ألا يضطر التمرد المطلق أن يقبل ــ ولو مؤقتاً ــ وجود بعض القيم حتى يمتلك القوة الدافعة التى ينبذ بها هذه القيم فيما بعد؟ وهذه مشكلات لا شك أن الأدباء من أمثال مالرو وسارتر وكامى على وعى بها ، وهى المشكلات التى توصل كل منهم إلى إيجاد حل لها وإن تفاوت حظهم فى درجة الإقناع . أما عن القيم الإيجابية للتمرد ، والصعاب التطبيقية والمنطقية التى تتمخض عن هذه القيم ، فسنتناولها بالبحث الدقيق عندما نتعرض لدراسة آراء كامى دراسة مفصلة .

ويبدو فى الوقت نفسه أنه من المفيد التنويه بوجود ثلاث خصائص أساسية للتمرد المطلق الذى يتضح فى الأدب الحديث والمعاصر ، أولاً .. كان من شأن هذا التمرد أن محا إلى حد كبير الفروق القديمة بين الخير والشر ، وبين الحق والباطل . وهذا ما يتوقع الإنسان أن يسفر عنه موقف يؤكد التناقض الأساسى الذى تنطوى عليه التجربة الإنسانية . ونحن نرى أن الكثير من أبطال القصص الحديثة

لا يستطيعون التفرقة بين الحق والباطل بصورة قاطعة ، ومن الملاحظ أن هذا ينطبق على بعض الأدباء الذين يعتنقون المذهب الكاثوليكى مثلما ينطبق على كامى أو على سارتر . فنرى مثلاً بعض الشخصيات فى قصص **برنانو** أو شخصية آرثر روو فى قصة جراهام جرين المسماة « **وزارة الخوف** » Ministry of Fear وقد خالجه شعور « من قام برحلة استعان فيها بخريطة غير الخريطة الصحيحة » ، نرى هؤلاء الشخصيات وقد غلبتهم الحيرة على أمرهم تجاه المعايير الاخلاقية ، مثلهم فى ذلك مثل شخصية ميرسو عند كامى أو شخصية روكانتان عند سارتر . ولا يعنى هذا أن هؤلاء الكتاب المسيحيين يولون بالضرورة اهتماماً أكبر لهذه المشكلات ، ولو أن اهتمامهم يتخذ صورة مختلفة ، كما أنهم على اتفاق مع من يكتب عن التمرد من الأدباء غير المسيحيين فى خلق عالم يكتنفه الغموض الأخلاقى ، هذا إلى جانب أنهم غالباً ما يضعون شخصياتهم فى مواقف لابد فيها من الاختيار الأخلاقى ، لكن المعايير القديمة لا تقدم حلاً مرضياً لهذه المشكلات ، وأكبر دليل على ذلك شخصية سكوبى فى قصة « **حقيقة المسألة** » The Heart of the Matter فها هو جراهام جرين يوضح فى المحادثة التى دارت بين لويز سكوبى وبين الأب رانك فى نهاية القصة ، أن انتحار رجل على شاكلة سكوبى يستعصى على كافة أنواع اليقين التى نجدها فى التصنيف الأخلاقى :

**ـ مسز سكوبى ، بالله لا يتطرق إلى ذهنك أن فى وسعك أو فى وسعى أن نعرف شيئاً عن رحمة الله .**

**ـ لكن الكنيسة تقول ...**

**ـ أعرف ما تقوله الكنيسة ، إن الكنيسة تعرف كل القوانين ولكنها تجهل ما تختلج به قلوب البشر .**

ثانياً ، يعنى التمرد المطلق تأكيد المواقف المادية أكثر من تأكيد الاتجاهات المجردة أو التى تجنح إلى التجريد ، ويفصح كتاب التمرد عن عزمهم على ألا ينساقوا وراء المجردات التقليدية ، فهم يلتزمون كل الالتزام بالوقائع المباشرة الصادرة عن تجاربهم الشخصية ، وهذا هو موقف فولر فى قصة « **الأمريكى الهادىء** » The Quiet American التى كتبها جرين ، وقد أجمل هذا الموقف فى

العبارة القائلة : « شد ما أضحك على كل من يضيع وقته فى كتابة ما لا يوجد ، أى فى كتابة التصورات الذهنية » ويعتبر ميرسو تجسيداً نموذجياً لهذا الموقف فى مجال القصة ، ومن الملاحظ أن كامى نفسه رأى فى حديث إذاعى له حول قصة « الغريب » LEtranger أن أهم سمة من سمات ميرسو هى رفضه الكامل إلا يقول شيئاً إلا ما يعتمل فى صدره . ولقد كان هذا التأكيد على ما هو مادى وملموس وما هو مباشر بمثابة إضافة للأسلوب الذى لا يلتزم بالرنة الخطابية ، وهو الأسلوب الذى تتسم به تآليف أدباء اختلفت مشاربهم مثل همنجواى ، وجرين ، وكامى ، وسارتر . وقد نحا بهم بغضهم للمجردات وعدم ثقتهم فى قيمتها نحو أسلوب نترى يتسم بالتركيز والإيجاز كما يخلو من التنميق والتدبيج . وقد بلغ بهم نبذهم للأسلوب الخطابى أنهم انتجوا بالفعل أسلوباً موجزاً مركزاً مغايراً لهذا الأسلوب . ومن الواضح أن مثل هذا النوع من الكتابة والاتجاه العام الذى يكمن وراءه ، لم يكن أمراً مستبعداً بالنسبة للمذهب الوجودى الذى يوحى اسمه بتأكيد أسبقية الوجود على الماهية ، وأسبقية المادى على المجرد . لكن أغلب أدباء التمرد ، ولو أنهم يشاركون كامى نبذ التسمية بالوجودية ، إلا أنهم لا يزالون ينزعون منزعاً يعد على الأقل منزعاً وجودياً تجاه التجربة ، وهو أمر مغاير لاتخاذهم موقفاً يمليه المذهب الوجودى . ويعد الاهتمام بالشيئيات والماديات لا الاهتمام بالجوهر المثالى سمة ملحوظة فى الأدب الفرنسى الحديث . وليس الأمر بقاصر على روايات سارتر وسيمون دى بوفوار ، ولا هو ببدعة انتشرت فى فرنسا بفضل ذيوع المنهج « الصارم » لدى الأدباء الأمريكان فيما بعد الحرب مباشرة ، ذلك لأن هذه الظاهرة تبدت واضحة لدى كتاب من أمثال ميشو Michaux ، وبونج Ponge ، وكيرول Cayrol ، وبيكيت Beckett ، وروب جرييه Robbe Grillet دونما تأثير أمريكى يذكر على هؤلاء الأدباء . أما التعبير عن هذه النزعة فى فرنسا ، فقد أتاح فى الوقت نفسه تهذيبات فكرية مختلفة لموقف يكاد يكون مماثلاً ، عبر عنه همنجواى تعبيراً عاطفياً جياشاً فى روايته « وداعاً للسلاح » :

«كانت هناك بعض الكلمات التى لا نطيق سماعها ، وأصبح لأسماء الأماكن آخر الأمر مكانة خاصة ، أما الكلمات المجردة مثل المجد ، والشرف ، والشجاعة ، والقداسة فقد عفا عليها الزمن إذا ما قورنت

بالألفاظ المادية الملموسة كأسماء القرى ، وأرقام الطرقات ، وأسماء الأنهار » .

ومعنى هذا على وجه العموم أن أدباء التمرد ثاروا ثورة عنيفة على المعانى المجردة مثل المجد ، والشرف ، والجمال ، والحق ، والخير وهذا الموقف الذى اتخذوه إنما يعكس الشك الذى ران على هذه المعانى نتيجة للعقائد الأخلاقية المتغيرة ، ونتيجة للمذاهب السيكولوجية ، ونتيجة للثورات التى حدثت فى المعايير العلمية عن الواقع المادى . وحتى إذا ما نحينا كل هذه الاعتبارات جانباً ، لاتضح لنا أن هذه المطلقات قد فقدت ما لها من معنى ومكانة لا سيما فى غضون حربين عالميتين ، وذلك بفعل التأويلات المتناقضة أو الكاذبة التى دائماً ما كانت تخضع لهذه المطلقات . ولا نعدم ساسة ممن لا مبدأ لهم ولا ضمير لا يتورعون عن الالتجاء إلى « حق » مجرد يخفون فى ثناياه نوازعهم التى تنم عن الأثرة وحب الذات ، كما لانعدم أفراداً لا يتورعون عن الالتجاء إلى « صدق » مطلق كى يؤيدوا به آراء منافية للمنطق والعقل ، أو آراء ذات صبغة حزبية . وكلما وقع شئ من هذا القبيل ، ازداد فقدان لفظى « الحق » و « الصدق » لما لهما من معنى أو مكانة ، إلى أن تنضم هذه الألفاظ فى آخر الأمر إلى قائمة « الأساطير العقيمة » التى أشار إليها كامى عندما كتب يقول فى كتابه « **أعراس** » Noces عام ١٩٣٨ :

« إن أبغض صورة من صور المادية ليست ما نعتقد أنها هكذا ، إنما هى المادية التى تحاول أن تجعل الأفكار الميتة تبدو فى صورة واقع حى ، والتى تنحو ناحية الأساطير العقيمة بالاهتمام الذى يتصف بالتعميم والبصيرة النافذة ، والذى نوجهه نحو ما هو بشرى فى أنفسنا » .

وقد أثار هذا الموقف مشكلة خاصة بالنسبة لكامى ومن على شاكلته من المفكرين الملحدين ، فهم يشاركون نيتشه الاعتقاد بأن « الله قد مات » وبالتالى فهم يؤمنون « بموت » القيم التى تعتبر بمثابة الوسيط بين الله والإنسان ، والتى كان من شأنها جلب الطمأنينة إلى ما سبق من تمرد إنسانى ومعيارى . فليس همهم مجرد القول بأن بعض القيم قد أصبحت عارية من كل معنى ، بل هم ينزعون إلى نبذ احتمال وجود القيم على أى صورة من صور المطلق ، ولهذا كانت إحدى المشكلات التى

واجهتهم هى خلق قيم جديدة فى عالم متناقض ، دون بعث الحياة فى الوقت نفسه فى إله ينظرون إليه على أنه الإله الذى بارك هذه القيم مباركة مطلقة ، أو الذى جسد فى شخصه مبدأ التوافق والترابط . فمن العسير فى عالم متناقض يفتقر إلى صفة التعالى ، أن نخلق قيماً دون أن نبدأ بجعل التناقض نفسه قيمة من القيم ، وسنرى فيما بعد أن هذا هو ما فعله كامى . أما محاولاته فى أن يضفى على هذه العملية إقناعاً منطقياً ، فهى نفسها محاولة غير مقنعة بدرجة كافية ، إذ أن ما يقف عليه هؤلاء الأدباء على أحسن الفروض ، ليس إلا مجموعة من القيم قد ترضيهم ، لكنها لا يمكن أن تكون بالنسبة إلى الغير إلا معايير خاصة لا تنطبق على جميع الحالات .

ويفضى بنا « موت الله » وموت القيم الإنسانية الذى يعد سمة مشتركة فى الأدب الفرنسى الحديث ، يفضى بنا مباشرة إلى ثالثة الخصائص الرئيسية للتمرد المطلق : وهى التأكيد المستمر على حقيقة المسئولية الإنسانية ، فالصورة التى تنبثق ليست إلا صورة الفرد وقد حرم من كل عون ميتافيزيقى ، فليست هناك قوى خارقة يهيب بها ، ولا قيم متوارثة يرتكن إليها ، فهو قد ترك ليصوغ قدره بيده وينسجه وفق هواه ، وحيداً بلا عون أو نصير . فأدب التمرد المطلق لا يقدم الحياة على أنها وضع مستقر بل وضع فى طريقه إلى الاستقرار ، وتلك هى التجربة التى يكابدها الوجود الإنسانى والتى يسميها سارتر : العذاب ، وتلك هى مسئولية كل فرد من الأفراد والتى يطلق عليها كذلك لفظ : الحرية ، وتلك أخيراً هى الصورة التى رسمها مالرو للوضع الإنسانى ، وهى الأساس الذى يقوم عليه ما سماه : المصير . وهى نظرة إلى العالم وإن لم يؤمن بها الأدباء المسيحيون من أمثال جرين وبرنانو كل الإيمان ، فلا أقل من أنها تخلق فى قصصهم على الرغم من هذا جواً مماثلاً من الاغتراب والمسئولية الفردية ، فقد صاغت هذه النظرة أبطال قصص جرين المنبوذين ، كما حفزت برنانو إلى أن يكتب فى رواية « **تحت شمس الشيطان** » أن كل شىء ينبغى أن يخلق من جديد . وتلك هى دنيا كامى .. إنها الدنيا التى يقيم فيها ميرسو .. الغريب ، والتى يقيم فيها دكتور ريو الذى يصارع طاعونا لا تزال طبيعته وأصله رمزاً مجهولاً ، وهى الدنيا التى يرمز لها بصور البق ، والحجر الصحى ، وحالة الحصار . إنها الدنيا التى قضى على كل فرد فيها كما قضى على سيزيف أن يدفع بحجر العبث إلى أعلى سفح شديد الانحدار ليعود فيندفع مرة ثانية . وبنفس الدرجة التى

لا يتنكب بها كامى دليل التناقض أو ما يسميه العبث ، لا يقنع بمجرد السخط أو الاستسلام .. فنرى البحر الشاسع كما نرى السجن رمزين أساسيين فى أدبه . إن الحركة الدافعة للتمرد والتى تصدر عن العبث ، لها من القوة ما يكفى لأن تنتقل به من مرحلة النفى إلى مرحلة الإثبات . وليس التطور فى الآراء والاتجاهات بالأمر اليسير ، فقد كان تطور كامى متسماً بالتردد والتقلب بين الخطأ والصواب ، وتلمس الحق من الباطل فى كثير من الأحيان ، وفى رأيى أن هذا التطور له جوانبه التى لا تبعث على الإقناع لكنه على أية حال يمثل ملحمة فكرية فى عصرنا هذا ، وهى ملحمة كاتب يتمتع بمواهب أدبية عظيمة .. كاتب عاش بحق ظروف عصره ، كما قدم لهذا العصر ما أبدعت يداه من أعمال فنية زين بها جبين العصر .

وقد يكون من المفيد قبل أن نسترسل فى دراسة تطور فلسفة كامى دراسة مستفيضة ، أن نلم إلمامة موجزة بحياة كامى نفسه ، على أن كامى لم يكن يستحسن خلق الأساطير والتشويق الصحفى حول حياته وشخصيته فى الحياة العامة ، فقد آثر الرأى الأصوب وهو أن ما يهم جمهرة الناس فى وسعهم أن يجدوه بين صفحات كتبه. وعلى أية حال ، فإن ما أفاض به فى بعض الخطابات والأحاديث والمقالات التى نشرت ، من الكلام عن حياته وعن بعض مؤلفاته لهو مما يستحق الذكر فى هذا المجال .

ولد ألبير كامى فى السابع من نوفمبر عام ١٩١٣ فى مدينة **مندوفى** التابعة لمديرية قسطنطينة بالجزائر ، أما أبوه فكان عاملاً زراعياً من أصل الزاسى ، لقى مصرعه بعد سنة واحدة من مولد كامى إبان المعركة الأولى فى مارن . أما أمه فتنحدر من أصل أسبانى ، وكم من مناسبة أفصح فيها كامى عن الراحة الرومانسية التى أمده بها هذا الأصل الأسبانى غير المباشر . وقد نزحت أسرته بعد وفاة عائلها إلى حى فقير مكتظ بالسكان فى مدينة الجزائر ، حيث عاش كامى مع أمه وجدته لأمه وخاله وأخيه الأكبر فى شقة مكونة من غرفتين . وكانت أمه تعمل خادمة لتقيم أود الأسرة وتحفظها من التقوض ، وقد وصف كامى الجو العام للمنزل فى بضع صفحات من كتاب « **الظهر والوجه** » L;Envers et I;endroit وهو عبارة عن مجموعة مكونة من خمس مقالات طبعها فى مدينة الجزائر عام ١٩٣٧ طبعة محدودة ، ولم يعد طبعها إلا فى عام ١٩٥٨ ، وتعتبر هذه الفقرة فقرة نموذجية من حيث الوصف :

« شد ما يشغلني التفكير فى غلام كان يعيش فى أحد الأحياء الفقيرة .. يا له من حى ، ويا لمنزله من منزل ! لم يكن يتألف إلا من طابق واحد ودرج لا يعرف النور . وحتى يومه هذا ، وعلى الرغم من مرور سنين عديدة ، يستطيع هذا الغلام أن يتحسس طريقه إلى هناك فى أحلك الليالى . وهو يعرف أن فى استطاعته قفز هذه الدرجات دون أن يتعثر أبداً . لقد تملكه البيت وسيطر على مشاعره .. ولا زالت قدماه تعرفان المسافة بين الدرجتين من درجات السلم بالإحساس المجرد ، ولا زالت يداه تهلعان من قضبان الدرابزين هلعاً غريزياً لا يقهر ، وذلك بسبب ما يجرى فوقها من الصراصير » .

وإلى جانب الأجزاء الوصفية فى كتاب كامى « الظهر والوجه » والتى يعول عليها وتدور حول بيته وأمه وجدته وخاله ، نجد أن الكتاب ــ كما سنرى الآن ــ يتضمن دقائق عن تطوره الفكرى المبكر ، وأولى الصيغ المنشورة لبعض اتجاهاته البارزة .

التحق كامى بمدرسة ابتدائية محلية من سنة ١٩١٨ حتى سنة ١٩٢٣ ، وفى هذه المدرسة استرعى انتباه مدرسه **لوى جرمان** Louis Germain الذى عاونه بالتشجيع والعناية به فى التدريس ، حتى يحصل على منحة دراسية بمدرسة « **الليسيه** » ، وفى أخريات العقد الثانى من القرن العشرين ، وبينما كامى لم يزل تلميذاً بمدرسة الليسيه ، بدأ يطلع على ما كتبه بعض الأدباء الفرنسيين ممن كان يتخذهم الجيل الذى عاش فيه نماذج وروداً . ويبدو أن جيد أثر فيه تأثيراً خاصاً ، كما أنه قرأ لكل من مالرو ومونترلان . واستمر فى قراءته لهذين الكاتبين وغيرهما من أمثال بروست ، وجان جرينيه ، وأندريه دى ريشو ... الخ بعد أن التحق بجامعة الجزائر طالباً للفلسفة . وفى أثناء هذه الفترة أخذ كامى ينمى ما كان يحس به من رغبة شديدة فى مزاولة الرياضة البدنية . وشأنه فى ذلك شأن مونترلان الذى قرأ له « **المصارعون** » Bestiaires عام ١٩٢٦ أصبح كامى أديباً فرنسياً نابه الذكر ، وفى الوقت نفسه حارساً منتظماً للمرمى فى أحد الأندية . ولقد عبر كامى عن أيام دراسته بقوله : « كانت الرياضة شغلنا الشاغل ، واستمرت كذلك بالنسبة لى لفترة طويلة من الوقت ، وهذا هو المجال الوحيد الذى تلقيت فيه دروس الأخلاق » . وإلى

جانب اشتراكه الفعلى فى ميدان الرياضة كان يكن عاطفة شديدة للمسرح فى جميع صوره وأشكاله ، ولعل كلامنس وهو الشخصية الرئيسية فى رواية « **السقطة** » La Chute التى كتبها كامى ، يعبر تعبيراً بالغ الصدق عن اتجاه كامى عندما يقول :

« لم أكن صادقاً فى إحساسى وحماسى إلا عندما كنت أمارس الألعاب الرياضية ، وعندما كنت أخدم فى الجيش فأقوم بتمثيل المسرحيات التى نؤديها بقصد المتعة والترفيه ... وحتى فى يومى هذا ، أخال المكانين الوحيدين فى العالم اللذين أشعر فى رحابهما بالبراءة هما الاستاد وقد اكتظ بالمتفرجين فى مباراة يوم الأحد ، والمسرح الذى أكن له حباً لا مثيل له فى القوة والتطرف » .

وقد توقف اشتراك كامى الفعلى فى الألعاب الرياضية فى عام ١٩٣٠ عندما اكتشف إصابته بالتدرن الرئوى ، كما اضطر إلى الرحيل عن قريته طلباً للاستشفاء . وبعد فترة وجيزة قضاها مع أحد أخواله ، بدأ كامى يحيا حياة مستقلة يعول نفسه فيها بالعمل فى مختلف الأعمال ، فتارة يعمل فى بيع قطع غيار السيارات ، وتارة فى مكتب سمسار لأعمال التجارة البحرية ، ومرة فى وظيفة كتابية فى مبنى المحافظة ، وأخرى باحدى الوظائف فى مكتب للأرصاد الجوية . وفضلاً عن ذلك فقد عمل كامى ردحاً من الزمن فى أعمال الدعاية السياسية للحزب الشيوعى ، وكان قد انضم للحزب فى الحادية والعشرين من عمره ، شأنه فى ذلك شأن الشباب الأوروبى المثقف فى ذلك الحين ، ولكنه عاد فتركه بعد عشرة أشهر على أثر بعثة **لافال** إلى موسكو عام ١٩٣٥ ، وما تلا ذلك من إعادة تنظيم صفوف الحزب نتيجة لإثارة موضوع مسلمى الجزائر . ولم يكن فى طبيعة كامى ما يجعله يقبل مبدأ « مواتاة الظروف » على أنه أساس كاف للعمل السياسى ، وكذلك فإن المثالية الاجتماعية النبيلة التى دفعته للانضمام إلى الحزب الشيوعى ، هى نفسها التى حفزته إلى ترك

---

(١) على أثر زيارة لافال ، رئيس الوزارة الفرنسية فى ذلك الحين ، لستالين ، صدرت الأوامر إلى الحزب الشيوعى ، بتغيير موقفه من مسلمى الجزائر ، والكف عن تأييدهم فى مطالبهم العادلة ، تجاه الحكومة الفرنسية ، وكان ألبير كامى قد التحق بالحزب بعد سن العشرين ، ولكنه ما لبث أن استقال بعد هذا الموقف احتجاجاً على موقف الحزب ، والذى اعتبره ألبير كامى موقفاً ظالماً وغير عادل . ( المترجم ) .

الحزب قبل مرور زمن طويل . وخلال هذه التجارب المتباينة فى العمل وفى السياسة ، حاول كامى مواصلة دراسته الجامعية على أساس من عدم التفرغ ، وبعد حصوله على درجة « الليسانس » عام ١٩٣٦ ، مضى يعد بحثاً فى « دبلوم الدراسات العليا » عن العلاقة بين الفلسفة اليونانية والفلسفة المسيحية ممثلة فى أفلوطين وفى القديس أوغسطين ، وفى عام ١٩٣٧ عاوده مرض التدرن الرئوى فعاقه عن الحصول على درجة الأجريجاسيون ، وانتهت دراسته الجامعية عند هذا الحد .

وبمطلع عام ١٩٣٧ كان قد أصبح لكامى فى مسرح الطليعة بالجزائر تجارب سنة أو ما يزيد على ذلك ، ولقد سبق أن نوهنا بشغفه الشديد بالمسرح ، إذ أنشأ فى عام ١٩٣٥ « مسرح العمل » وكان عبارة عن فرقة تمثيلية مكونة من مجموعة من الهواة يهدفون إلى عرض الجيد من المسرحيات على جمهور من العمال ، وعلى صفوة المثقفين من أصحاب النزعات التقدمية . وتفصح هذه التجربة من الثورة فى مجال المسرح ، كما تقول عبارات المنشور نفسه ، عن روح المثالية السائدة فى الدوائر المسرحية ، ولم تكن هناك سوى إشارة بسيطة فى هذه المرحلة المبكرة إلى التمرد المطلق بالمعنى المستعمل قبل ذلك فى هذا الفصل ، بالنسبة لنشاط كامى فى المسرح . هذه ولا تزال الاعتبارات الاجتماعية والسياسية سائدة فى المسرح بشكل جعل كامى ينظر إلى المسرح على أنه « مدرسة قيم » على نحو ما فعل رومان رولان فى « **مسرح الشعب** » الذى أنشأه . أما المنشور الذى أصدره كامى ورفاقه فقد أعلنوا فيه أن الجهود المشتركة والمسئولية الجماعية لابد وأن تصاحب المعايير الفنية الرفيعة :

« لقد قام « **مسرح العمل** » فى الجزائر بفضل الجهود النزيهة المشتركة . وهذا المسرح يعى تمام الوعى بالقيم الفنية الكامنة فى الأدب الشعبى بأسره ، وهو يعمل على بيان أن الفن يفيد عندما ينزل من برجه العاجى ، كما يؤمن بأن الاحساس بالجمال لا ينفصم عن الاحساس بوضع الإنسانية ... وهو يحاول أن يستعيد بعض القيم الإنسانية أكثر مما يحاول خلق أفكار جديدة » .

وحتى لو كان « مسرح العمل » قد أخفق فى تقديم أفكار جديدة ، فقد بدأ وجوده الحقيقى بعرض مسرحية جديدة ، ولقد قيل ان كامى كان له النصيب الأوفر

فى كتابة مسرحية « تمرد الأستورى » La Revolte dans les Asturies لكن ما يراه حتى الآن هو أن هذه المسرحية جاءت وليدة العمل الجماعى المبدع . وتدور هذه المسرحية بمغزاها السياسى المعاصر حول تمرد عمال المناجم الأسبان بمدينة أستورياس عام ١٩٣٤ ، ثم استيلائهم على العاصمة أوفيدو ، وما تلا ذلك من انهزامهم وإعدامهم . هذا وكانت مسرحية « تمرد الأستورى » قد ظهرت عام ١٩٣٦ فى طبعات شارلوت بالجزائر ، إلا أن السلطات رفضت الترخيص بعرضها على المسرح . وفى هذه الأثناء أعيد تنظيم « مسرح العمل » ليصبح « **مسرح الجماعة** » إلا أن كامى احتفظ مع هذا بمكانه المرموق فى المسرح الذى اتخذ له اسماً جديداً . وقد قام المسرح بتقديم عدد من المسرحيات وإعداد بعض القصص ، واشتمل ذلك على « **زمن الاحتقار** » لمالرو ، و « **عودة الابن الضال** » لجيد ، و « الباخرة تيناستى » لفلدراك ، و « **الضيف الحجرى** » لبوشكين ، و « **الجنين أو المرأة الصامتة** » لبن جونسون ، وكذلك مسرحية « **بروميثيوس** » **لاسخيلوس** ، **ومسرحية** « **الاخوة كارامازوف** » التى أعدها كوبو عن رواية دستويفسكى . ولقد كانت هذه الفترة من أسعد الفترات التى مرت بحياة كامى ، كما كان لها شأن كبير فى مستقبله ككاتب مسرحى . وكذلك كان للصفة الجماعية التى اتسمت بها أعمال الفرقة دلالة خاصة ، إذ مكنت كامى من أن يتعلم الكثير عن الكتابة المسرحية » وعن الإخراج والتمثيل المسرحيين ، وقد قام بتمثيل دور « إيفان » فى مسرحية « الاخوة كارامازوف » ودور « الابن الضال » فى مسرحية جيد ، كما قام باعداد مسرحية « بروميثيوس » لكى تقوم الجماعة بادائها على المسرح . وفى غضون عام واحد ، كان كامى قد انتهى من كتابة أولى مسرحياته « **كاليجولا** » Caligula على الرغم من أنها لم تنشر إلا فى عام ١٩٤٤ ، ولم تظهر على مسارح باريس إلا فى عام ١٩٤٥ .

وتعد الفترة الواقعة بين إنشاء « مسرح العمل » ونشوب الحرب العالمية عام ١٩٣٩ فترة مشهودة بالحيوية والنشاط فى حياة كامى ، خاصة وأن حالته الصحية كانت مهددة على الدوام . وبخلاف نشاطه المسرحى ، كان كامى كثير الأسفار ، فقد زار فرنسا ، وإيطاليا ، وتشيكوسلوفاكيا ، وجزر بالياريك ، وكان ينوى زيارة اليونان فى صيف عام ١٩٣٩ لكن الموقف الدولى اضطره إلى التخلى عن هذه الزيارة . كما أكب على القراءة والاطلاع حتى تتبلور آراؤه وأفكاره ، وذلك

بالوقوف على تآليف باسكال ، وكير كجارد ، ونيتشه ، وسوريل ، وأشبنجلر ، وأحدث ما كتبه جيد ومالرو . وفى الفترة ما بين عامى ١٩٣٧ ، ١٩٣٩ عمل كامى صحفياً تحت التمرين فى جريدة « **جمهورية الجزائر** » ، وكان يقوم بأعمال مختلفة تحت اشراف باسكال بيا Pascal Pia وكان للخبرة التى اكتسبها طوال ست سنوات أكبر الفائدة عندما اشترك هو وبيا فى رئاسة تحرير الجريدة اليومية الباريسية « كومبا » Combat . وقد تضمن عمله فى جريدة « **جمهورية الجزائر** » فى أوقات متباينة استعراض الكتب ، وموافاة الجريدة بالأنباء ، وكتابة المقالات الرئيسية ، والاشتراك فى عمليات التحرير . ويعد التحقيق [1] الصحفى الذى قام فيه بمسح الأوضاع الإجتماعية فى حى القبائل بالجزائر من أهم التقارير التى وافى بها الجريدة . وقد استعرض كامى فيما استعرضه من الكتب روايتى « **الغثيان** » La Nausee و« **الجدار** » Le Mur لسارتر . وكان كامى فى هذه المرحلة المبكرة يتخذ موقفاً انتقادياً من آراء سارتر ، وهو أمر له دلالته بالنسبة للخلاف الذى نشأ بينهما فيما بعد . فكان ينظر مثلاً إلى نزعة التشاؤم التى سادت رواية « الغثيان » على أنها مغالاة فى التركيز على الانطباع المأخوذ عن قبح العالم ، كما كان يعتبر القصص القصيرة فى مجموعة « الجدار » مغرقة فى السلبية ، وأن تأكيد عبثية الوجود لا يمكن أن يكون هدفاً فى ذاته وإنما هو تمهيد للانتقال إلى مرحلة البناء الإيجابية . على أننى أرى أن هذه الأحكام أحكام جزئية لا تسرى على كل أعمال سارتر ، كما أنها بمثابة التعميم الذى يعوزه النضج والاكتمال . بل ومن الجائز تطبيق مثل هذه الأحكام على تآليف

---

(١) لاينبغى أن نمر سريعا بالتحقيق الصحفى الذى كتبه كامى ، فقد كشف هذا التحقيق عن الكثير من جوانب الانسان العادل عند كامى فضلا عن أولى مواقفه الشجاعة التى دافع فيها عن احدى قضايا العصر ، قضية سكان منطقة القبائل من العرب الذين يعيشون فى بؤس وجوع يقصر عن مداهما التعبير ، بينما يعيش المستوطنون من الأوروبيين عيشة البذخ والاستغلال . على زعم أن شعب القبيلة يعرف كيف يتكيف مع البؤس وانه لا يحس بنفس الاحتياجات التى يحس بها الأوروبيون .. فقد استطاع كامى ان يفضح المستعمر الفرنسى وان يكشف عن زيف منطقه وبطلان دعواه ، وان يستنكر الظلم من بلد يدعى انه يحارب الظلم فى غيره من البلدان ، ولم يقف كامى عند هذا الحد ولكنه طالب فى تحقيقه بالمساواة الفورية والعادلة بين الأهالى الأصلاء من العرب والسكان الدخلاء من المستوطنين . ولكن كامى دفع ثمن هذا التحقيق وظيفته الصغيرة ببلدية الجزائر ، كما كسب عداء المستوطنين الذين أرغموا الحاكم العام لمدينة الجزائر على طرده منها وترحيله إلى باريس . (المترجم) .

كامى الباكرة ، لكن الذى يجعل لهذه التآليف أهميتها هو تأكيدها معارضة كامى للتشاؤم ، ونظرته إليه نظرة شك وارتياب باعتباره موقفاً مغرقاً فى السلبية ، كما ترجع دلالة هذه الآراء إلى أن كامى بدأ فى ذلك الوقت ( ابتداء من عام ١٩٣٨ فصاعداً ) يعد مسودات رواية « **الغريب** » I;Etranger( التى أكملها فى مايو عام ١٩٤٠ ) كما بدأ فى إعداد مقاله عن العبث : « **أسطورة سيزيف** » Le Mythe de Sisyphe( التى أتـم كتابتها فى فبراير عام ١٩٤١ ) .

وما أن نشبت حتى تطوع كامى للخدمة العسكرية ، ولما لم يلق تطوعه قبولاً لأسباب تتعلق بحالته الصحية ، سافر إلى شمال أفريقيا باحثاً عن عمل ، لكن موقفه المناوىء للاستعمار جعل السلطات تنظر إليه على أنه « **شخص غير مرغوب فيه** » personne mongrota مما إضطره آخر الأمر ، وبعد أن فشل فى الحصول على عمل بالجزائر ، أن يسافر إلى فرنسا فى مارس عام ١٩٤٠ . وفى باريس انضم كامى إلى أسرة تحرير صحيفة « **بارى سوار** » Paris-Soir بعد أن زكاه بسكال بيا ، لكن عمله مع أعضاء أسرة التحرير توقف فجأة نتيجة للغزو الألمانى فى مايو وما تلاه من احتلال لشمال فرنسا ، فعاد كامى إلى شمال أفريقيا فى يناير ١٩٤١ واشتغل بالتدريس لفترة من الوقت فى أحد المعاهد الخاصة بمدينة وهران ، حيث أتـم كتابة « أسطورة سيزيف » وبدأ فى إعداد رواية « **الطاعون** » التى لم ينته من كتابتها إلا فى عام ١٩٤٧ . والفكرة الأصلية للرواية تعتمد اعتماداً كبيراً على قراءة كامى لقصة « **موبى ديك** » Moby Dick التى كتبها ملفيل ، لاسيما التفسير القائل بأنها قصة رمزية تصور صراع الإنسان ضد الشر المتأصل فى الوجود . أما قراءته لديفو وسرفانتس فيما بعد ، فقد كان لها تأثيرها على تناوله لموضوع الطاعون . كما قرأ فى هذه الفترة التى تعد فترة خاملة نسبياً ، مؤلفات ماركوس أورليوس ، وسبينوزا ، ومدام دى لافايت ، وصاد ، وفينى ، وبلزاك ، وتولستوى .

وفى عام ١٩٤٢ عاد كامى إلى فرنسا وانضم إلى شبكة للمقاومة فى منطقة الجنوب تطلق على نفسها اسم « كفاح » Combat . وركز كامى نشاطه فى ليون وسانت ايتيين حتى أواخر عام ١٩٤٣ حين أوفدته منظمة « كفاح » إلى باريس ليواصل نشاطه السرى ، وفى أثناء فترة الاحتلال كتب كامى مسرحيته الثانية « سوء

تفاهم » ورسالتين أخريين من « **رسائل إلى صديق ألمانى** » Lettres a un ami allemand وقد نشرتا سوياً عام ١٩٤٥ . وكان لاشتراك كامى فى حركة المقاومة فضل اتصاله بمالرو **وكلود بورديه** Claude Bourdet ، كما أسفر عن خلق علاقة من نوع جديد مع بسكال بيا . وقد أنشأ كامى بصفة خاصة صداقة وطيدة مع شاعر شاب يدعى رينيه لينو Rene Leynaud أعدمه الألمان عام ١٩٤٤ ، وقد كتب كامى بعد إنتهاء الحرب مقدمة لمجموعة القصائد التى نشرت بعد وفاة لينو ، وصفه فيها بأنه جمع بين الإحساس الشعرى العميق وبين المعتقدات المسيحية المتأصلة وان كانت لا تتمشى مع المعتقدات السارية . وتستعيد المقدمة بعض الأحاديث التى دارت بينهما ، بما فى ذلك مناقشاتهما حول الملاكمة والسباحة والمحيات ، ويمضى كامى قائلاً :

« ... كان لموته أثر غير الأثر الذى تتركه الكتب والمواعظ ، وهو زيادة تمردى عنفاً واحتداماً . بل ان أقصى ما أقوله تبجيلاً له وتوقيراً أنه ما كان ليشاركنى هذا التمرد » .

وبعد تحرير باريس فى أغسطس عام ١٩٤٤ ، تولى كامى تحرير جريدة «كومبا » وهى الجريدة التى ظهرت أول الأمر فى جو من السرية خلال حركة المقاومة بفضل تأييد منظمة « كفاح » . وبعد ذلك بقليل ، ظهرت لكامى لأول مرة مسرحية على مسارح باريس ، فقد قدم مسرح « الماتوران » مسرحية« سوء تفاهم » وهى ثانى ما ألفه كامى من مسرحيات ، كما قامت **ماريا كاساريه ومارسيل هيران** بأداء الأدوار الرئيسية .. لكن المسرحية لم تلق استحساناً كبيراً ، وان كان يخامرنا الإحساس بأن ذلك إنما يعود من ناحية إلى أن غالبية الرواد والنقاد لم يتفهموا أوجه المسرحية ، وما تثيره فى نفوسهم من اضطراب ، كما أن المقالات التى نشرت حول المسرحية لم تزد على التعليقات الساخرة ، بل إنها انطوت فى بعض الأحيان على سوء فهم مقصود يتسم بالتهكم والسخرية ، الأمر الذى نبغ فيه كثير من نقاد المسرح فى باريس . هذا وقد قدم مسرح هيبرتو بعد حوالى عام مسرحيته الأولى «كاليجولا » وقد أثار **جيرار فيليب** ضجة كبيرة فى قيامه بأداء دور كاليجولا ، إلا أن موقف النقاد فى هذه المرة كان عامة فى جانب كامى ، وقد حظى كامى بمكانة كبيرة فى المسرح الفرنسى فيما بعد الحرب .

وقد نشر كامى عام ١٩٤٥ مقال « **ملاحظة على التمرد** » Remarque sur la revolte [(١)] ظهر ضمن مجموعة من المقالات بقلم عدد من الكتاب ، أشرف على تحريرها **جان جرينيه** Jean Grenier وأصدرتها دار جاليمار للنشر . وقد اتضح أن هذا المقال ما هو إلا طرح أولى لبعض المواضيع العامة التى أفاض كامى فى دراستها فى كتابه « **الإنسان المتمرد** » L;Homme Revolte ( الصادر فى عام ١٩٥١ ) وقد سافر كامى فى حوالى آخر عام ١٩٤٥ إلى الولايات المتحدة فى جولة ألقى فيها بعض المحاضرات ، وفى هذه الأثناء وقف على تآليف **سيمون ويل** Simone Weil وهو كاتب مناهض للتعاليم المسيحية ، كان له تأثير كبير على كامى مثله فى ذلك مثل رينيه لينو .

استمر كامى يعمل فى جريدة «كومبا» منذ عام ١٩٤٥ ولو أن عمله لم يخل من صعاب عديدة ، وكان يلتزم موقفاً يسارياً ذا نزعة استقلالية تسودها روح الصلابة ، وكان موقفه كذلك موقفاًأخلاقياً متحمساً أفصحت عنه تعقيباته السياسية . وقد تخلى آخر الأمر عن رياسة التحرير لكلود بورديه بعد الخلاف الذى نشب حول السياسة التى تنتهجها الجريدة . وبعد ذلك بقليل زار كامى الجزائر مرة أخرى فى عام ١٩٤٨ ، وفى أكتوبر من نفس العام ظهرت مسرحيته الجديدة « **حالة الحصار** » L;Etat de siege التى قدمت على مسرح المارينى بواسطة مجموعة من ألمع نجوم المسرح من بينها **بارو ومادلين رينو وماريا كاساريه وبيير براسور وبيير برتان** . وللمرة الثانية ، كان نقد المسرحية متقلباً بين الاستحسان والاستهجان ، ولو أن إخراج بارو الاستعراضى للمسرحية أثار من التعليقات المستهجنة أكثر مما أثارته المسرحية نفسها . وبعد أربعة عشر شهراً ، أى فى ديسمبر عام ١٩٤٩ ، ظهر على مسرح هيبرتو أفضل ما أنتج كامى من مسرحيات ، وهى مسرحية « **العادلون** » Les Justes وقد قامت ماريا كاساريه بالاشتراك مع **سيرجى ريجيانيه** بأداء الأدوار الرئيسية ، كما استقبل الرواد والنقاد جميعاً هذه المسرحية بقدر كبير من الحماس .

---

(١) نشر مقال كامى فى كتاب «الوجود» Fxistence ضمن مجموعة «الميتافيزيقا» La Metaphysique التى أشرف عليها جان جرينيه ، واصدرتها دار جاليمار للنشر فى باريس ، وظهرت فى عام ١٩٥١ . (المترجم) .

وفى صيف عام ١٩٤٩ قام كامى بزيارة لأمريكا الجنوبية ، إلا أن المرض عاوده على أشد ما يكون بعد عودته إلى باريس ، ولذلك اعتزل الحياة العامة اعتزالاً يكاد يكون تاماً ، ولو أنه أصدر كتابه « **مشكلات معاصرة** » Actuelles عام ١٩٥٠ ، وهو عبارة عن مجموعة المقالات الهامة فى السياسة التى كتبها فيما بعد عامى ١٩٤٤ ، ١٩٤٨ . وفى أثناء فترة النقاهة أتـم كامى كتاب « الإنسان المتمرد » وهو المقال المستفيض الذى كتبه حول فكرة التمرد ، وقد نشر فى عام ١٩٥١ . وفى العام التالى قام كامى بزيارة الجزائر ، لكن عام ١٩٥٢ هذا له شأن كبير لسبب آخر .. فقد أثار ظهور كتاب « الإنسان المتمرد » ضجة كبيرة من الجدل فى الأوساط الثقافية فى فرنسا ، لا سيما حول ما ورد فيه من آراء سياسية ، وكان مركز معارضة كامى منبعثاً من الشيوعيين ومن أنصار سارتر من اليساريين المتطرفين ، ووسط هذه المعركة الجدلية ظهر عرض نقدى للكتاب بقلم **فرنسيس جانسون** Francis Jeanson الذى تناوله بالنقد اللاذع فى مجلة سارتر الشهرية « **الأزمنة الحديثة** » Les Temps modernes ولم يمض وقت طويل حتى تورط كل من كامى وسارتر فى جدل عنيف على صفحات المجلة ، وانتهى ما كان بينهما من صداقة غير وطيدة نتيجة لهذا الخلاف ( وقد تصادف أن تناولت سيمون دى بوفوار هذا الخلاف فى وصف رائع أقرب إلى العرض القصصى وذلك فى روايتها « **المثقفون** » Les Mandarins وقد كان الخلاف بين سارتر وكامى أمراً مثيراً لـلاهتمام لعدة أسباب ، إن لم يكن لشئ فلا أقل من أن يكون لما أفصح عنه الخلاف من تناقض بين الصرامة الفكرية لدى سارتر ، والحماس الأخلاقى من جانب كامى . كما كان لهذا الخلاف فضل إلقاء الضوء على الآراء السياسية التى يعتنقها كل منهما ، وقد قام كامى فى نوفمبر من نفس العام باتخاذ إجراء سياسى هو استقالته من منظمة ( اليونسكو ) على أثر السماح لأسبانيا بالانضمام إلى عضوية المنظمة .

وقد استأنف كامى نشاطه المسرحى فى المهرجان الذى أقيم بمدينة انجرز فى يونيو عام ١٩٥٣ ، وذلك باقتباسه مسرحية « **التبتل للصليب** » La Devocion de la Cruy لكالديرون ، ومسرحية « **الأرواح** » Les Esprits للكاتب الكوميدى الفرنسى لاريفيه الذى عاش فى القرن السادس عشر ، وقد قامت ماريا كاساريه بالاشتراك مع سرجى ريجيانيه بتمثيل مسرحية كالديرون ، وبالاشتراك مع بول أوتليه

فى تمثيل مسرحية « الأرواح » . ولم ينجز كامى أية مسرحية كاملة بعد انتهائه من مسرحية « **العادلون** » وإن كان البعض يقول انه أعد مسرحية حول « دون جوان » . وقد أصدر كامى عام ١٩٥٥ مسرحية « **حالة طريفة** » un cas interessant وهى ترجمة فرنسية لمسرحية بوزاتى Buzzati « حالة طيبة » . وقد ظهرت على مسرح « لابروييه » وحديثاً فى عام ١٩٥٦ ظهر له على مسرح الماتوران قصة « **قداس من أجل راهبة** » Requiem for a Nun التى كتبها فوكنر وقام كامى باعدادها للمسرح . كما قامت **كاترين سيلرز وميشيل أوكلير** بتمثيل دورى « تامبل » و « جوان ستيفنز » . وفى عام ١٩٥٧ أصدر كامى ترجمة فرنسية لمسرحية لوب دى فيجا « **فارس أولميدو** » ، وبخلاف هذه الاقتباسات لم يظهر لكامى نفسه منذ عام ١٩٥٣ إلا القدر اليسير من التأليف ، فقد جمع بعض مقالاته السياسية فى الجزء الثانى من كتاب « **مشكلات معاصرة** » Actuelles II وبعض المقالات التى كتبها فيما بين عامى ١٩٣٩ ، ١٩٥٣ فى كتاب « **الصيف** » كما كتب مقدمات لما يزيد على اثنى عشر كتاباً من بينها « **المؤلفات الكاملة** » **لروجر مارتن دى جار** Roger Martin du Gard التى ظهرت فى طبعة « **بلياد** » ، وفى عام ١٩٥٦ أصدر روايته الثالثة « **السقطة** » التى أكدت أن قدرته على الخلق لا تزال على قوتها وقيمتها ، وهذا ما أكدته براعته الفنية التى أفصحت عنها مجموعة القصص القصيرة التى صدرت فى عام ١٩٥٧ بعنوان « **المنفى والمملكة** » L;Exil et le royaume . وفى أواخر عام ١٩٥٧ منح كامى جائزة نوبل للأدب وهو لا يزال فى الرابعة والأربعين من عمره ، وقد نشرت الخطبة التى ألقاها فى حفل تسلمه الجائزة عام ١٩٥٨ تحت عنوان « **حديث السويد** » Discours de Suede .

ومع أن كامى لم يتعد أواسط عقده الرابع ، إلا أن ما أنجزه فى حقلى الأدب والصحافة يعد شيئاً ذا بال ، فقد كتب قصصاً ومسرحيات تتسم بالأصالة والتميز وتشكل تجاوباً مع الحياة المعاصرة ، وإن يكن تجاوباً يتسم بالقلق ويثير الاضطراب . وقد كان له فضل توسيع مجال المقال القصير وتأكيد ما له من قوة ، كما بدا هو نفسه فى صورة من له نظرية سياسية يلفت بها النظر ويسترعى الانتباه . وبغض النظر عن هذه الأمور ، فقد كانت حياة كامى نفسها ذات تأثير كبير كما كانت مثالاً يحتذى ، ومن الطبيعى أن نفترض امتداد بساط النشاط الأدبى ، والتطور الذاتى أمام كامى ،

وهذا يعنى أن تقييم تآليفه فى هذا الوقت يعد تقييماً مؤقتاً أكثر مما يعد نقداً أدبياً بأى حال من الأحوال . ومن المؤكد أن بعض الأحكام التى أطلقناها الآن لا بد وأن ينالها التعديل أثناء تقييم أعماله مستقبلاً ، إلا أن الكاتب الذى يتأمل عن وعى وإدراك مشكلات عصره ، يقتضى منا تقييماً مباشراً حتى ولو كان تقييماً مؤقتاً .[1] وحيث إن كامى له آراء ، عبر عنها وقصد بها معاصريه على وجه الخصوص ، كما قصد بها ما يكتنفهم من مشكلات ، فمن المستحب الآن القيام بمحاولة إلقاء الضوء على هذه الآراء وتناولها بالدرس والمناقشة . وحقيقة أن الموضوعية فى النقد قد لا تتوافر بدرجة كبيرة إلا إذا اكتملت تآليف الأديب أو قدم بها العهد نسبياً ، وأصبح بينها وبين الناقد مسافة زمنية ، لكن التوقف عن تقييم مؤلفات كامى إلى أن تصبح كتابات أثرية ، معناه عدم الالتزام بآرائه ، ولا بالهدف الذى كان يرمى إليه باعتباره شاهداً على هذا العصر . وإن مؤلفاته لتخاطب نفوس معاصريه مخاطبة ذات أثر كبير ، ومن المعقول أن يتخذ معاصروه موقفاً تجاه هذه المؤلفات .. هنا والآن .. لأنها المؤلفات التى شكلت انطباعاتهم فى إحساس بالغ بما لها من دلالة مباشرة .

---

(١) صدر هذا الكتاب كما سبق ان قلنا فى حياة البير كامى ، ومن هنا كان تحفظ المؤلف ، أما وان الحياة لم تدم طويلا بكامى ، اذ لقى مصرعه فى حادث السيارة الأليم فى الرابع من يناير عام ١٩٦٠ ، أى بعد صدور الكتاب بما لا يزيد على نصف عام (صدر الكتاب فى يونيو عام ١٩٥٩ ) وهى فترة قضاها كامى فيما يشبه العزلة والصمت ، اذ لم يضف إلى أعماله عملا كاملا فيما عدا الصفحات الأولى من رواية لم تتم سماها (الإنسان الأول) فان تحفظ المؤلف يصبح شيئا ليس له ما يبرره (المترجم) .

# الجزء الأول

---

# التمرد كموقف من الحياة



# البحث عن السعادة

**كل مفكر لديه إيمان راسخ بأن ثمة فردوسًا مفقودًا**

جان جرنييه

ما أكثر أفكار كامى التى نقف فيها على طابع واضح مميز ، هو طابع الأصل الذى يرجع الى اقليم البحر المتوسط ، فهو يعبر فى كثير من تآليفه ـ شأنه فى ذلك شأن جرنييه ومونترلان اللذين تركا شيئًا من التأثير على بعض نواحى تفكيره ، يعبر عن موقف من الحياة يرتبط فى الذهن ببلاد مثل شمال افريقيا واليونان وايطاليا ، وهى البلاد التى كانت تتمتع بحضارة مزدهرة فيما قبل العصر المسيحى ، ونحن نجد أن بلادًا مثل شمال افريقيا بوجه خاص لم تنل حظًا وفيرًا من النقد اللاذع الذى وجه فى العصور الوسطى إلى اللذات الحسية أو الاهتمام بالشهوات على وجه العموم . وقد استمرت هذه الاتجاهات فى بلاد شمال افريقيا بشكل واضح ، ونرى كامى فى مؤلفاته الأولى يؤكد تأكيدًا خاصًا على قيمة النزعات الحسية الفطرية ، حتى لقد وصف نفسه فى حديث أدلى به منذ سنوات أنه مدرك للمسئولية التى تقع على عاتقه بصفة خاصة لأنه نشأ ابان العصر المسيحى فى بلاد لا تزال تحتفظ بآثار الوثنية قوية ظاهرة ، كما قال إن ظروف نشأته جعلته أقرب الى قيم العالم القديم منه إلى القيم

المسيحية[1] . ولقد كان لهذا الجانب من نشأته الأولى قدر من الأهمية ، كما كان لأسفاره الى البلاد الأجنبية واقامته المتصلة فى فرنسا منذ عام ١٩٤٢ فضل زيادة وعيه بالثنائية المؤلفة من الوثنية والمسيحية أو من الشمال والجنوب . ومن الطريف أن نقف على التفرقة نفسها فى ألفاظ مماثلة عبر عنها مؤلف أوروبى وهو ينظر إليها من الجانب الآخر :

...فى مدينة الجزائر ، بعد أن تكون قد عبرت جبال أطلس بكثير وضربت فى الصحراء ، يدرك المسافر أنه قد ترك أوروبا .. بعيدًا .. بعيدًا ، وليس معنى هذا أنه ترك مجرد الكيان الجغرافى فحسب ، بل معناه أنه ترك صرح المسيحية كله ، ترك الكيان الاجتماعى والأخلاقى والفكرى والعُرف والنظام القانونى ... ترك حضارات ترجع إلى قرون . ثم إذا بالمسافر يطأ عالمًا جديدًا كل الجدة ، بعيدًا كل البعد ... لم يعرفه من قبل إلا لماما .. عالم لا يشعر بأن لشخصه الذى بين اعطافه دلالة أو موضعًا فى جنباته .. وإذا بالمرء يخامره إحساس بالفراغ ، أو بالانطلاق إن صحت هذه الكلمة ، الانطلاق نحو الخلق والابداع .. فى الفكر ، وفى الدين ، وفى القانون ، وفى المعايير الأخلاقية التى يسير على هجها الإنسان[2] .

وقد جاءت هذه العبارات فى بعض تعليقات البروفسور بيسون حول النزعة الوثنية الجديدة عند جيد ، وهى النزعة التى تتسم بالحماسة وإن كانت نزعة تركيبية بعض الشىء ، كما تلقى هذه العبارات قدرًا من الضوء على النزعة الوثنية الجديدة عند كامى ، وهى نزعة تلقائية وان كانت لا تزال هى الأخرى نزعة تركيبية بعض الشىء .

ويحمل كامى شعورًا قويًا دافقًا نحو بلاد شمال افريقيا ، يليها فى ذلك بلاد اليونان ، واليونان بطبيعة الحال هى البلاد التى نجد فيها فضائل الأصل الذى يرجع

---

(١) انظر حديث كامى مع ج . دى أوباريد G. d,Aubarede المنشور فى «الوفيل ليتريرى» فى العدد الصادر بتاريخ ١٠ مايو ١٩٥١ .

(٢) ل . أ . بيسون : اندريه جيد (١٨٦٩– ١٩٥١) محاضرة فى ذكراه ، بلفاست ، بويد (جامعة الملكة) ١٩٥١ ص١٢ .

الى اقليم البحر المتوسط ، والتى تحوز جل إعجاب كامى ، هذه الفضائل التى كثيرًا ما كانت تجد عند كامى ولاتزال تجد حتى الآن أقوى وأكمل تعبير عنها . وقد كتب كامى مقالاً عن بلاد اليونان بعنوان « **هجرة هيلين** » L;Exil d;Helene عام ١٩٤٨ ضمه فيما بعد الى مجموعة « الصيف » عقد فيه موازنة بين الحضارة الرعوية التى تميزت بها بلاد اليونان وبين الاضطراب المدنى القبيح الذى تتسم به أوروبا الحديثة . كما نوه فيه بموقف التشكك والاعتدال الذى اتسم به الفكر الاغريقى القديم ــ وفقًا لمفهومه ــ وذلك فى مقابل ما يسميه بالنزوع نحو المطلق فى الفكر الحديث . وليست هذه الصورة الخاصة من الحنين التاريخى فى حد ذاتها بالأمر الجديد ، فقد سبق لغير كامى أن عبر عنها فى ألفاظ مماثلة ، وعلى أية حال فان حالة كامى فى هذا الصدد ليست مألوفة كما قد نعتقد ، فهو يثير هذه النقاط من زاوية جديدة لم يسبق لغيره أن تعرض لها كثيرًا ، وهى زاوية ابن اقليم البحر المتوسط الذى يتحدث عن اقليمه حديث العليم ببواطن الأمور . ونراه علاوة على ذلك يؤكد ان أبرز سمات تراثه الذى يعود الى اقليم البحر المتوسط ، والذى يتصل أساسًا بطرق التفكير ووسائله ، كما يتصل بطريقة غير مباشرة بمناهج النظام الاجتماعى ، يمكنها أن تصبح ذات قيمة وتأثير فى العالم الحديث ، وينتهى به الأمر الى تحبيذ ما يجوز لنا تسميته بالطريقة اليونانية فى الحياة ، أكثر مما يحبذ التراث المسيحى الذى جاء بعد اليونان ، وهو التراث الذى يعد أسمى أمل تتطلع إليه أوروبا فى يومها هذا . وسنتعرض لهذه المسألة بالدراسة فيما بعد ، مكتفين الآن بالوقوف على التعبير عن هذه الآراء كما صدرت فى كتبه الأولى .

تفصح أولى مقالات كامى عن سمتين بارزتين : نزعة الحادية فطرية ، وتأكيد دائم على معايشة المرء لبيئته معايشة مادية ، ويناقش كامى فى هذه المرحلة بصفة أساسية كلا الطرفين .. الاحباط الفكرى من ناحية واللذة الحسية من ناحية أخرى . ولا يزال دؤبا على ذكر علاقة التضاد بين « **جزعه من الموت** » وبين « **غيرته على الحياة** » ملتمسًا للتوفيق بين التجربتين طريقا وسطا بين المواقف المتطرفة فى كل من التفكير والسلوك . وقد كان اليونان على وعى تام بهذه الثنائية الصارخة فى الحياة ، كما كانوا يعملون على ايجاد طرائق من التفكير تعمل على التقليل من التقابل التراجيدى بين الضدين . وهكذا نرى كامى لا يلجأ لغير اليونان يلتمس عندهم التأكيد على

حقيقة المشكلة بقدر ما يلتمس أفضل حل ممكن لها . ويصرح كامى فى المقابلة التى أشرنا إليها من قبل بقوله : «ان بلاد اليونان تجمع بين الظل والنور ، ونحن أبناء الجنوب نعلم علم اليقين أن للشمس جانبها المظلم» . ويستطرد قائلا ان الفلسفة اليونانية كثيرا ماكانت تعرف نفسها بالاشارة إلى الحدود المتعارضة ، وبالتالى تتيح للوعى الواضح بالأطراف المتناقضة مثالا من الاعتدال من شأنه أن ينطوى على كلا الطرفين ، بل ويستطيع أن يقلل من الصراع القائم بينهما ، ذلك ان لم يقض على هذا الصراع بالفعل . ويرجع الفضل الى هذه النظرة اليونانية التى ميزت تجاربه الأولى فى شمال افريقيا ، فى ادخال عنصر التلوين المستمر على المقالات الأولى التى كتبها كامى ، وذلك فى بحثه عن موقف وسط بين الرغبة فى الحياة والفزع من الموت ، بين انتشاء الحس وصرامة العقل ، بين النزعة الفنائية ونزعة التشكك . ولقد تمخض عن المزج بين الانتشاء واليأس فى آخر الأمر ، أن أتيح لكامى الحصول على أساس للتمرد ، ولو أنه أفضى به فى بادىء الأمر الى موقف وقتى من الاذعان والانعزال الرواقى . أما الحكمة التى تمخضت عن مقالاته الأولى فليست أكثر من مبدأ الانعزال والاستقلال الذى يتسم بالكبرياء ، وبشىء من الاحساس بالمرارة . وهذا الكبرياء الذى يتسم بالمرارة ان هو إلا وليد ما يعد فى جوهره بحثاً كليلاً عن السعادة . وهو يعيد علينا الاكتشاف الأول الذى يقول ان الحصول على السعادة ليس بالأمر الهين بالنسبة لنمط معين من العقل البصير . وجدير بالذكر على أية حال أن التخلى عن نشدان السعادة ليس أمراً يسيراً ، كما أن الاعتقاد فى امكان الحصول على السعادة فى نهاية المطاف ليس بالأمر الذى يستبعد استبعاداً تاماً . ولقد أعطى كثير من قراء كامى قدرًا كبيرًا من الأهمية لما اتسمت به نزعته التشاؤمية من حدة وعنف ، ومن أبرز سمات هذه النزعة أنها ارتكزت فى تبلورها على خلفية من الاشراق الذى يتسم به اقليم البحر المتوسط ، وهى مصادفة جعلت كامى يختلف فى ناحية من النواحى اختلافاً كبيراً مع تشاؤمية سارتر التى تستمد أصولها من خلفية ألمانية . وفى رأيى أن كامى قد أولى الاستجابة الشخصية للسعادة أهمية كبرى ، فجعلها محوراً لما يتناوله من موضوعات ، وقد قال فى نفس اللقاء الذى تـم فى عام ١٩٥١ : **«عندما أحاول اكتشاف أهم ما يقبع فى نفسى ويتأصل فى ذاتى ، فلا أجد إلا اشتياقاً للسعادة ، كما أجد فى صميم مؤلفاتى اشراقاً لا ينطوىء»** .

أما عن ثنائية اقليم البحر المتوسط التي تكمن في أفكار كامي وفلسفته ، فهي تفاجيء المرء فور وقوفه على أولى مؤلفاته « **الظهر والوجه** » ، إذ أن عنوان الكتاب نفسه يوحي بالاشارة إلى الجانب السليم والجانب غير السليم في أي مادة من المواد ، كما أن هذه الصورة تؤكد الصلة الوثيقة بين هاتين الناحيتين من التجربة التي عاشها كامي ، فتراه يعرض الثنائية في هذا الكتاب بحيث يؤكد الفيض الغزير من الشمس والبحر ، عقم الانسان وفقره ؛ كما أن الاستغراق الممتع في ملذات الحس يجعل الموت يبدو أكثر ايحاء بالرعب والمأساة ؛ وكذلك انتعاش الرغبة والحنان من شأنه اماطة اللثام عن حقيقة العزلة الانسانية ؛ وأخيراً الاستمتاع الكامل بكل ما هو حسي ومباشر يقابله التبجيل أو احترام الدين الذي لا يسمن ولا يغني من جوع . وفي كل لحظة نجد أن السعادة والشقاء يؤكد كل منهما الآخر ، ويرجع السبب في عنف موقف كامي من كل منهما ، الى التناقض الكامن في وجودهما معاً متلازمين ، أما اليوم فها هو كامي يعي كل الوعي ما في عرضه لهذه التجارب من ثغرات فنية ، ولو أنه لا يزال يرى أنها تنطوي في جوهرها على مجمل ما توصل إليه من نتائج حول التجربة الانسانية [1] . ولا شك أن هذه النظرة على جانب كبير من الصواب ، لكننا إذا ما أعدنا قراءة كتاب « الظهر والوجه » لا سيما في ضوء ما كتبه كامي بعد ذلك ، لتحقق لنا أن مضمون هذا الكتاب غير متبلور كما أنه يتسم بالغموض والابهام . وثمة دلائل بينة على أن الكتاب صادر عن ذات فردية قوية ، ومع ذلك فالكتاب ذاته لا يزال في جوهره عرضاً للآراء يفتقر الى النضوج والاكتمال .. فهو يصف في شيء من الأصالة الرغبة الفطرية لدى أحد الشبان في أن يحصل على اللذة دون أن يعطي هذه الرغبة مضموناً واضحاً ؛ كما أن تأكيد حقيقة الفقر والعزلة والموت لا يعدو أن يكون نتيجة ثانوية للبحث عن السعادة ، ذلك البحث الذي لاقى بشكل واضح الكثير من التهديد والاحباط . هذا ولا يربط بين جانبي التوكيد المتناقضين الا رباط واه من الكبرياء الذي يقر بحقيقة الثنائية دون أن يستوعب أيا من طرفيها استيعاباً تاماً .

---

(١) انظر مقدمة كامي للطبعة التي ظهرت عام ١٩٥٨ . ولم يعد كامي إلى نشر هذا الكتاب فيما بين عامي ١٩٣٧ ، ١٩٥٨ لعدم رضائه عن المقالات من الناحية الأدبية .

ولا يحتوى كتاب «الظهر والوجه» على أكثر من ستين صفحة من النثر وخمسة فصول ، جمعت بين الترجمة الذاتية وبين التأملات العامة . ويتأرجح كل فصل من هذه الفصول الخمسة بين صورة المقال وصورة القصة القصيرة ، فالفصل الأول وعنوانه «السخرية» L;Ironie يعد دراسة للتناقض القائم بين الشباب والكهولة ، كما أنه يجسد هذا التناقض فى بعض الملاحظات المتعاقبة حول الدين ، والعزلة الانسانية ، وحقيقة الموت . أما الجو العام والشخصيات التى يصفها كامى ، فهى على ما يبدو مستمدة من أهل بيته ولو أنه لا يذكر ذلك صراحة ، فنجد امرأة عجوزا تفزع من اقتراب الموت ، هذه المرأة هى فى الأعم الأغلب نموذج من جدته لأمه . وثمة رجل عجوز ـ يشبه خاله ـ وقد اختلط عليه الأمر بعد أن خيب الشباب ظنه وأحبط آماله . كما نجد أحد الشبان يؤثر هو ورفاقه قضاء الأمسية فى دار السينما على البقاء فى صحبة الكهول . أما المرأة العجوز فتتعلق بأهداب الدين بدافع من الخوف لا بدافع من الحب . ويعيد كامى صياغة عبارة من عبارات باسكال وقد أضفى عليها مسحة ساخرة ، فيصف المرأة على أنها قدتورطت فيمايسميه : «تعاسة الانسان لاعتقاده فى الله» فالدين بالنسبة إليها ليس إلا الملاذ الأخير، والتدين ما هو الا محاولة يائسة أو أخيرة للتخفيف من حقيقة الموت المريرة ، فقيمة الدين تقاس بمقدار ما يظهر من أنها إذا ما أبلت من مرضها فلن تتورع عن النكوص عن عبادة مريم العذراء إلى مزاولة مختلف النشاطات والعلاقات الانسانية . وعندما يتوجه الشبان إلى دار السينما ولا يبقى معها إلا ابنتها ، ينتابها احساس حاد بهول العزلة التى تعيش فيها ، ومصدر خوفها أن مواجهتها لله لا تبعث على غير القلق والخوف ، مما يدفعها الى التعلق بيد ابنتها فى تهالك ويأس ، ويعقب كامى على ذلك بقوله : «فهل فعل الله شيئاً سوى حرمانها من مخالطة الناس وتركها وحيدة ، وهى التى لم تكن تريد مغادرة عالم البشر» .

أما الرجل العجوز فلا يفتأ يتحدث عن أيام شبابه ، وعن إخفاق شباب الجيل الحاضر فى أن يستمتع بنفسه حق الاستمتاع . وهو يبذل قصارى جهده لجذب انتباه الشبان ، فيزركش أقاصيصه ليجعلها تبدو أكثر طرافة وأقدر على التأثير . وعلى الرغم من ذلك فهو يعرف طيلة هذا الوقت كما يعرف الشبان ، أنه رجل عجوز لا يرجى منه خير ، فضلا عن أنه ثرثار يبعث على الضجر . ولا يمضى وقت طويل حتى

يضع الشبان أصابعهم فى آذانهم ، فهم لا يجدون راحتهم من الروتين المهلك الذى يتسم به عملهم السقيم فى أقاصيص رجل كهل ، وإنما يجدونها فى لعب البلياردو والورق والتردد على دور السينما . ثم تموت المرأة العجوز ، ويصف كامى اخفاق الشاب فى الاحساس احساساً صادقاً بالحزن والخسران ، مما يعيد الى الأذهان موقف ميرسو من أمه فى رواية «الغريب» التى صدرت بعد ذلك بسنوات . وتستمر المفارقة بين الشباب والكهولة ، بين الحياة والموت ، بين اللذة والخوف طوال الفصل المكتوب عن «السخرية» ، وهذا التناقض بين مستويات العمر إن هو فى حقيقة أمره الا السخرية التى تتسم بها حياة الفرد فى نهاية المطاف . ويدلى كامى بتعقيب أخير يعترف فيه بهذه الحقيقة ، ثم يتحول عنها بعد ذلك :

«امرأة تتركها وحيدة كى تذهب الى دور السينما ، رجل عجوز لم نعد نطيق الاستماع إلى كلامه ، موت لا يفتدى بشىء ولا يكفر عن شىء ، وعلى الجانب الآخر .. متاع الدنيا وزخرفها ، فماذا لو استسلم الانسان لهذا كله ؟ ان الأمر ينطوى على ثلاث مصائر متماثلة بمقدار ما هى متباينة ؛ فكل نفس ذائقة الموت ، ولكن الكل لا يموتون بطريقة واحدة ، ومع ذلك ، فلا تزال الشمس تبعث الدفء فى عظامنا على الرغم من كل شىء » .

وتعبر هذه السطور عن الاستسلام الذى ينضح بالمرارة للثنائية المؤسية التى اتخذها كامى موقفاً آنذاك ، وهو الاستسلام الذى تهرع فيه قسوة الشباب وفظاظته إلى نجدة الشباب فى تعرضه للمزالق والأخطار . ان الوحدة والكهولة والموت عند مكابدتها فى واقعها الانسانى المباشر ، تعتبر حافزاً للشباب فى بحثه عن السعادة ، وفى الوقت نفسه تهديداً بانقضاء هذه السعادة ، فهذه الحقائق تؤكد ان طلب السعادة أمر ملح فى الوقت الذى تؤكد فيه أن هذه السعادة عرض زائل .

ويلى ذلك الفصل الثانى «**بين نعم ولا**» Entre Oui et Non ويشير العنوان مرة أخرى إلى حقيقة الازدواج فى الحياة الانسانية ، ويستفيض كامى فى الكتابة عن موطنه بمدينة الجزائر ، ويستطرد فى شىء من الاطناب فى وصف الفقر والكآبة اللتين تعيش فيهما المدينة ، ويعقد موازنة صارخة بين الصمت المزعج الذى تعيش

فيه أمه الصماء ، وبين الصيحات الساخطة التى تنطلق من جدته لأمه والتى تنزع إلى السيطرة . فموقف الابن من أمه التى يذكرنا صمتها بصمت أم روو فى روايته «الطاعون» ، هذا الموقف ليس الا خليطاً مشوشاً من الحب ، والخوف ، والشفقة ، والواجب ، والاحساس بالهوة التى تفصله عنها . وطبيعة العلاقة التى تربط بينهما تجعله يدرك ذاته ، ويعى شخصيته القائمة بنفسها بطريقة لم يكابدها من قبل . ويتواجد لديه إحساس عنيف بغيرية الناس ، فيمنحه ذلك إحساسا بالانعزال عن نفسه وعن العالم من حوله ثم يترنم كامى للمرة الثانية فى هذا الفصل بنبرة استسلام ، إلا أن الاستسلام فى هذه المرة أكثر اتساماً بالتأمل والتفكير ، وأقل نزوعاً إلى الغريزة والذاتية مما هو عليه فى فصل «السخرية» ، لقد أصبح الاستسلام موقفاً موقوتاً يتخذه كامى حتى يكتسب من الحياة تجارب أكبر ، ويقف على أسرارها بشكل أكمل : «حيث إن اللحظة الراهنة أشبه بالمسافة القائمة بين النفى والاثبات ، فسأرجىء التعلق بأهداب الحياة أو اليأس منها للحظات أخرى ، غير اللحظة الحاضرة» .

أما الجزءان الثالث والرابع من هذه الفصول فقد كتبهما كامى تحت عنوان «**الفناء فى الذات**» La Mort dans L;ame و «**حب الحياة**» Amour de Vivre وهما ينطويان على بعض تأملات كامى فى أسفاره إلى تشيكوسلوفاكيا وايطاليا وجزر البليار[1] ، ولقد اكتشف كامى أن أهم شىء بالنسبة إلى الأسفار هو ما تتميز به من قوة تدفعه لأن يسائل نفسه ويسائل العالم من حوله ، وهنا نجد أن كامى قد أضفى على الوعى بذاته المستقلة ، مما تعرض له بالمناقشة فى الفصل «بين نعم ولا» ، قد أضفى عليه تأكيداً جديداً . ويرى كامى أن قيمة الأسفار تتبدى فى قدرتها على اثارة الفرد باقصائه عن المكان المألوف الذى يشعر فى جنباته بالارتياح ، فالأسفار من

---

(١) جزر البليار Balearic Islands ، أرخبيل يقع فى غرب البحر المتوسط ، ويؤلف ولاية اسبانية عاصمتها بالما . يشتغل سكانه بالزراعة وصيد الأسماك والإفادة من السياح الذين يؤمونه لاعتدال مناخه وجمال مناظره الطبيعية ، جزره الرئيسية هى : ماجورقا ، وميورقا ، وايفيزا . والمعروف عن هذا الارخبيل ان الانسان الأول سكنه منذ عصر ما قبل التاريخ ، وان العرب استولوا عليه فى القرن الثامن الميلادى . ( المترجم ) .

شأنها أن تنتزع ولو بصفة مؤقتة تلك الأقنعة والمسوح التى تختفى وراءها ، فالسفر يتيح لنا ، أو هو قادر على أن يتيح لنا فى بعض الظروف ، كشفًا جديدًا ومثيرًا لما يكتنفنا من عزلة جوهرية وما نستشعره من وحشة تجاه أنفسنا ، فهو يرفع ستار العادات ليكشف عن السمات الباهتة للقلق والاضطراب ، ذلك لأن مجابهة عالم غريب من شأنها أن تكشف للفرد عن نفس غريبة . ولقد كان كامى يحس احساساً حاداً بالغربة فى كل من بالما وبراغ على وجه الخصوص ، أما فى براغ فلم يكن يدرى كيف ينتقل من مكان الى مكان لجهله بنظام المواصلات فى المدينة ، وكان عجزه عن الحديث بلغة البلدة نفسها مما حجب عنه حقائق كثيرة ، صحيح أنه من الممكن التغلب على كل هذه الصعاب بالادراك السليم وبشىء من الفطنة ، وان لم يكن معنى هذا التغلب عليها تماماً ، لكن هناك فترة أولى من الاحساس بالاغتراب ، فثمة نفس غريبة ، تائهة فى مجتمع غريب ، تكابد ما هو أشبه بقلق وهلع اللامنتمى أو الغريب الميتافيزيقى . وثمة إحساس شبيه بإحساس روكنتان فى رواية «الغثيان» لسارتر ينبثق فى نفسية المسافر لشعوره «بعدم التوافق بينه وبين الأشياء ...» . ويجد كامى فى تجربة السفر وجهاً من أوجه العبث أو اللامعقول ، وهو ما درسه دراسة مفصلة فيما بعد فى كتابه «أسطورة سيزيف» .

وعندما يسافر كامى من تشيكوسلوفاكيا إلى ايطاليا ، يحس «ابن الجنوب» بالألفة وكأنه فى بيته ، فهو يتجاوب بصورة أكبر وبشكل طبيعى مع أشعة الشمس والمناظر الطبيعية فى ايطاليا . وعلى الرغم من وجوده فى ايطاليا ، فان احساساً بالقلق لا يزال يساوره ولو أن الدفء والجمال يكتنفان هذا الاحساس . فالطبيعة خلابة ، الا أن جمال الطبيعة يقتصر على الجانب المادى بشكل يدعو الى الحيرة ، وحتى السماء بصفائها الناصع تنطوى على لون يوحى باللامبالاة ، فاذا ما حدق ببصره فى مناظر الطبيعة لم يجد أمامه ما يعده بالخلود ، وانما يجد ــ على العكس من ذلك ــ أن السمات الدائمة للمناظر الطبيعية ما هى الا تذكير بقصر الحياة الانسانية . ولو أن كامى فى هذه المرة يتقبل بصدر رحب تلك الثنائية التى أصبح على وعى دائم بها . ان الجمال الصارخ الذى يتميز به الريف الايطالى يستثير فى نفسه الارتباط العاطفى بحياة الحواس ، بحيث نجده يجعل من المستقبل الذى ينتظره فى ذلك الوجود اللامادى الذى ينطوى عليه خلود الروح :

«أى مذاق لحياة أعيشها فى عالم الروح إذا انتفت من هذا العالم عينان أشاهد بهما مدينة فيسنزا[1] Vicenza أو يدان ألامس بهما أعتاب هذه المدينة ، أو جسد يشعرنى بعناق الليل عند الطريق من مونت بيريكو إلى فيلا فالمارانا» .

فالاحساس بالفناء المادى الذى لا تكاد تحجبه هذه الكلمات يفسر ذلك «**الفناء فى الذات**» الذى تشير إليه أولى هاتين الرحلتين فى الفصل المعنون : «**الفناء فى الذات**» ومع ذلك فقد وصل سخاء المناظر الطبيعية فى ايطاليا إلى الحد الذى يبعث فيه على العزاء والسلوى وفى الوقت نفسه يهدده تهديداً لا ريب فيه . فمن الطبيعة المادية التى تتصف بالجمال ، ومن السماء الصافية الناصعة التى تتميز باللامبالاة ، من هذين يستمد المسافر قوة تجعله يتقبل ما فى الطبيعة من بهاء دائم وما فيها أيضاً من حقيقة تعرضه للفناء . ومع هذا فان اكتساب المقدرة على معرفة ما يمكن أن تمنحه الطبيعة لا يزال أمراً عسيراً ، بل ان مرور الوقت لم يعد يساعد الفرد على تقبل ما فى الزمن من عنصر التدمير . أما الصراع الذى تنطوى عليها المسألة فهو صراع عنيف ، وكذا ضرورة خوض هذا الصراع .. ضرورة مرة . وبالرغم من هذا كله ، فان الكشف عن طبيعة ايطاليا بالنسبة إلى كامى كان على قدر كبير من الأهمية ، لأنه أكد الحاجة إلى الجمع بين البصيرة والشجاعة ، أما هذا النوع من الشجاعة ، فسيتضح فيما بعد أنه صفة لازمة للتمرد الذى زاوله كامى بنفسه كما زين للآخرين أمر مزاولته .

أما الرحلة الثانية التى عنوانها «حب الحياة» فتحتوى على بعض تأملات كامى فى زيارته لجزر البليار ؛ وهنا يتأكد مرة أخرى التناقض التراجيدى الذى يتكون شطراه من المبالغة المرغوب فيها وقصر الحياة المادية الذى لا مفر منه . فالاستمتاع الفطرى بالحياة فى بالما ، وكذا جمال الطبيعة فى أبيزا وسان فرنسيسكو يشير الى وضع الانسان فى الحياة كما لو كان مقدراً له أن يعيش لفترة قصيرة فى عالم لا يخضع لعنصر

(١) مدينة سياحية صغيرة ، تقع شمال شرق ايطاليا ، ولد بها اندريا بالاديو Andrea Palladio ، وتمتاز بطرازها المعمارى الرائع الذى كان له تأثيره فى طراز العمارة فى كل من انجلترا والولايات المتحدة . (المترجم) .

الزمان . وفى هذا الفصل نرى أن تجربة الهوة بين الفرد وبين العالم الطبيعى ، قد دفعت كامى لأن يربط بين شطرى الثنائية مرة أخرى فى نوع من التوافق التراجيدى ، أى توقف شيء على شيء آخر ، «فلا معنى لحب الحياة إذا انتفى اليأس فى هذه الحياة » وربما جاز لنا أن نعتبر هذه العبارة بمثابة تفسير كامى للحقيقة القائلة بأن النزعة التشاؤمية والاحساس بالمأساة دائماً ما يهيمنان على بحثه عن السعادة .

أما العنوان العام للكتاب «الظهر والوجه» فقد اتخذه كامى عنواناً للفصل الخامس والأخير ، فالشمس والسماء والنجوم والمناظر الطبيعية فى جانب ، ثم الانسان فى الجانب الآخر ، هذان الجانبان الظهر Envers والوجه Endroit يفسران على أنهما وجها الوجود الشامل الذى يحتوى على كلا الوجهين . ويؤكد كامى مرة أخرى التعارض القائم بين ما هو خالد بما لا يدعو إلى الشك ، وما هو فان بما لا يحتاج إلى البرهان ، أما ما يبدو أنه وشيجة لا تنفصم فيربط بين ما هو زمنى وما لا يخضع للزمن ، بين الفرح والموت ، بين الانسان واحساسه بالعبث . ولا يستنكر كامى مبدأ الاستسلام فى الصفحات الأخيرة من الكتاب ، لكنه يعود إلى الاصرار على أهمية الاستمتاع بالنشوة العارضة للحواس التى تتيحها الحياة . فالحياة قصيرة كما يقول كامى ، وارتكاب الخطيئة معناه أن نضيع الفرص المتاحة أمام الانسان لكى يستمتع بالحياة . ثم يستطرد معارضا الأخلاق المسيحية بنوع من الوعى فيقول إن المملكة التى يتمناها انما هى موجودة فوق ظهر الأرض . وتنتهى المقالة بما يعد فى آخر الأمر نصحاً بالتزام موقف اليأس :

«إذا ما أصغت السمع إلى صوت السخرية الكامن فى قلب الأشياء ، أفصح هذا الصوت عن نفسه رويداً رويداً ، وإذا بالسخرية تغمز لى بطرف عينيها البراقتين وتقول : وعش حياتك ... » وعلى الرغم من طول البحث ، فتلك هى خلاصة ما توصلت إليه من حكمة » .

ولا شك أنه قد اتضح من هذا التلخيص لكتاب «الظهر والوجه» أن الكتاب لا ينطوى على قضية موحدة بشكل حقيقى ، ففى كل مقالة من المقالات الخمس نجد نزعات عاطفية وقد عبر عنها تعبيراً ينبض بالحيوية ، إلا أنه التعبير الذى لا يكلف نفسه كثيراً فى تبرير هذه النزعات تبريراً كافياً فى ضوء تفكير جديد . كما أن

الكتاب يتسم بالكثير من الغموض والابهام ، وبالذات الطريقة التى يتبعها كامى فى الوصول الى نتائجه ؛ وكذلك فان هذه النتائج لا تكون فيما بينها وحدة متماسكة ، بل تتأرجح تأرجحاً شديداً بين الاعتزال الرواقى ، وبين القطب السالب والقطب الموجب لموقف المتمتع بالحياة . على أن هذه السمات التى اتصف بها الكتاب تجعل من اليسير أن نتصور السبب الذى من أجله نظر كامى إلى كتابه الأول على أنه عمل لا يبعث على الرضا من ناحية الشكل ، صحيح أن كتاب «الظهر والوجه» يتضمن الموضوعات الرئيسية التى تعرض لها كامى فى كتاباته التى جاءت بعد ذلك ، إلا أن عرض هذه الموضوعات فى تلك المرحلة كان عرضاً غير كامل فضلا عن اتصافه بالتفكك ، ومع ذلك فانه لا يمكن لأى فرد أن يقرأ المقالات الأولى دون أن يتأثر بالنزعة الشعرية الطاغية التى لا زالت تعد ظاهرة بارزة ينفرد بها مايكتبه من نثر .

أما الكتاب الثانى لكامى ، وهو عبارة عن أربع مقالات جمعت تحت عنوان «**أعراس**» Noces ، فقد نشر عام ١٩٣٩ بعد أن أتم كامى كتابته فعلا فى العام السابق على هذا التاريخ ، وبطبيعة الحال يعد كتاب «أعراس» صنواً لكتاب «الظهر والوجه» من ناحية الزمن ، كما أن الكتابين متماثلان تماثلا كبيراً من ناحية الموضوع . ففى كتاب «أعراس» نجد كامى يتعرض لنفس مشكلات الوجود الانسانى القديمة والعتيدة ، وكذا مشكلة فناء الانسان ، إلا أنه أفاض فى تناول هذه المشكلات أكثر مما فعل فى الكتاب الأول . فقد عرض هذه المشكلات بلغة الفكر الصارم ، وأسبغ عليها فى الوقت نفسه نزعة شعرية جادة ، فالسمو الغنائى نجده مصحوباً بوصف مفصل وتعداد دقيق للمناظر الطبيعية فى شمال افريقيا . وإذا ما استعرضنا المقالات الأربع ، وجدنا دليلا على أن ثمة نزعة رمزية واعية تستخدم الشمس والرياح والبحر والصحراء من حيث هى رموز ، وكذا موضوعا الفرح واليأس اللذان بدأهما فى كتابه «الظهر والوجه» نجدهما وقد أصبحا خاضعين لتفكير أكثر دقة وأشد احكاماً . وعلى الرغم من وجود هذين الموضوعين نفسيهما فى كتاب «أعراس» إلا أن التركيز أصبح منصباً على موضوع الانتشاء المادى والنزعة الحسية ، فنرى الشطر الايجابى من ثنائية «الظهر والوجه» وقد أصبح منفرداً يسترعى الانتباه . وكذلك بعد مضى ثلاث سنوات سنجد فى «اسطورة سيزيف» أن التركيز ينعكس بحيث يتجه نحو عبثية الوجود الانسانى ، ففى هذه المقالة اللاحقة وهى

المقالة الأكثر طولا ، نجد أن الشطر السالب من الثنائية «الظهر والوجه» قد تطلب منه موقفاً خاصاً يسترعى الانتباه .

أما كتاب «أعراس» فهو كتاب صغير نسبياً يقع فى حوالى ثمانين صفحة ، يبدأ باستهلال مقتطف من ستندال Stendhal ، هذا المقتطف قد يوحى ، وربما يخالف ذلك ما سبق أن قلناه ، بأن كامى يركز فى هذا الكتاب على الجانب السلبى والتشاؤمى فى كتاب «الظهر والوجه» ، اما المقتطف فهو من الفصل المسمى **«الدوقة باليانو»** فى كتاب ستندال الذى عنوانه **«أحداث ايطالية»** وفيه يقول : «شنق الجلاد الكاردينال كارافا بحبل من حرير ، انقطع منه الحبل وكان عليه أن يحاول من جديد ، تطلع الكاردينال إلى الجلاد دون أن ينطق بكلمة واحدة» . صحيح أن كامى يستخدم هذا المقتطف كرمز قوى يشير به إلى وضع الانسان الفانى فى عالم يناصبه العداء ويضمر له الشر ، ولكن الصحيح أيضاً أن المقتطف يوحى فى أول كتاب «أعراس» بأننا سنقف فى هذا الكتاب على احساس كامى بمأساة الانسان وقد عبر عنها تعبيراً عنيفاً . وعلى أية حال ، لا ينبغى لنا أن ننسى رأيه السابق فى أن اليأس المفرط من الحياة مرتبط بالحب المفرط للحياة ؛ وعلى ذلك ، فعلى الرغم من ابتداء كتاب «أعراس» بمقتطف يوحى بتأويل رمزى مغرق فى التشاؤم ، وعلى الرغم من أن النزعة التشاؤمية تكمن وراء صفحات كثيرة من الكتاب ، فليس ثمة تناقض فى الأمر ، داخل عالمى كامى .. العالم العقلى والعالم العاطفى ، حيث إن هذه المقالات تؤكد الفرح بالحياة ، حياة المادة . وهناك بطبيعة الحال بعض التحفظات فى مواضع متفرقة ، كما أن كامى يؤكد أن مثل هذا الفرح لا يمكن الاستمتاع به إلا فى غضون الزمن القصير الذى يعيشه كل فرد على حدة . وحتى بعد أن تحقق من هذه الواصفات فى الكتاب ، فان كتاب «أعراس» لا يزال يعد أنشودة اطراء واضحة للحياة المادية المباشرة . وكذلك يؤكد ، باستجابة المؤلف لما يسميه «تبرج الطبيعة الأكبر» ما يقول به من أن موضوع السعادة هو شغله الشاغل فى الكتاب .

أما الانتشاء المادى فى كتاب «أعراس» فيبدأ بالاشارة القوية البارزة بما للريف الجزائرى من هيمنة على الحواس ؛ فالشمس تغرق الطبيعة بأشعتها حتى تغدو مزيجاً

من الضوء والألوان ، وكذلك الهواء مثقل بعطر الزهور الفياض ، منها زهور بوجينفيلا ذات اللون الوردى أو الأورجوانى ، وزهور « الباميا » الحمراء ، وكذا الزهور الزرقاء التى تشتمل على ألوان قزحية ، وزهور الشاى الداكنة اللون فى مثل لون القشدة . أما البحر فزيج من اللون الفضى والأبيض ، بينما السماء زرقاء مشوبة بلون يشبه لون الكتان ، والريف تعبره سيارات طليت بلون أصفر شبيه بنبات شقيق النعمان ، وقد يتصادف أن يقع نظر الفرد فى خلفية المناظر الطبيعية على عربة لونها أحمر قانى يقودها أحد القصابين فى جولاته ، وهكذا نرى فيض الانطباعات الحسية التى تتركها فى الهواء الرائق « خمراً غزيراً تجعل السماء تدور وتتخبط » . ويعد هذا المكان مكاناً نموذجياً للاستمتاع بحمام البحر أو حمام الشمس ، ويقول كامى ان شواطىء الجزائر ترجع صدى ضحكات الشباب ، الذى تعيد قوة أبدانه إلى الذهن صورة الشباب الرياضى فى **ديلوس** Delos ، أما ظهر البحر فعليه قوارب حملت بربات وأرباب سمر الوجوه ، يحس المرء ازاءهم بنوع من الرابطة الأخوية . وهكذا يزداد انتباه الحواس وتفور الدماء فى العروق ولابد أن يوصم بضعف العقل من يتورع عن الاستمتاع بمثل هذه الأشياء . فالعار كلمة لا معنى لها فوق شواطىء الجزائر ، وليس من العار أن يستمتع الانسان بالسعادة . ويضيف كامى : « ... إذا كان ثمة خطيئة نرتكبها فى حق الحياة ، فمن المؤكد أن هذه الخطيئة ليست فى يأسنا من الحياة بمقدار ما هى فى التعلق بآمال فى حياة أخرى تحجب الروعة الكبيرة التى تتسم بها حياة الحاضر .. هنا والآن » . فالخطيئة ، بمقدار ما تحمل الكلمة من معان ، لا يمكن أن ينظر إليها إلا على أنها تحول عن ثراء الحياة المادية ، لا على أنها عناق تلقائى كامل لهذه الحياة .. ويحس كامى أنه لا يستطيع على الاطلاق أن يتعانق مع الطبيعة المادية عناقاً كاملا أو على الأقل عناقاً أقرب إلى الكمال . هذه الرغبة فى الاتصال الوثيق أو الاتصال الدائم بالطبيعة المادية ، هى فى الحقيقة الرغبة فى اقامة « أعراس » مع الطبيعة ، وهو ما يشير إليه عنوان هذه المقالات . وان هذه الرغبة لتزداد ظهوراً فى المقالات التى تفيض بالغنائية الحسية ، حيث نجد كامى ينتشى بالاحساس الذى ينتابه لدى جعل الريح والشمس جزءاً متسقاً مع الاطار الذى يحوى الريف والذى يشع بالدفء والحرارة أمام ناظريه ، وكذلك نجده وقد انتابه الاحساس بأن قلبه يدق دقات متناسقة مع حركات الشمس فى نقطة السمت .

وعندما يقف إلى جوار الأطلال القديمة لمدينة « **جميلة** » Djemila فانه يغيب عن نفسه ولا يعى إلا الاتحاد[1] فى المشهد الذى يراه أمام عينيه : « ... أنا الريح ، وأنا الأعمدة أو القوس الذى تقابله الريح . أنا قطع الحجارة التى يتكون منها الرصيف والتى تشع بالحرارة ، وأنا هذه الجبال الباهتة التى تكتنف هذه المدينة الخراب » .

وقد توحى هذه السطور لأول وهلة بأنها تعبر عن موقف الانتشاء من تلك الأحادية التى ينزع فيها نحو وحدة الوجود ، وهو شىء أقرب الى تقديس الأرض ، واتحاد الذات مع الطبيعة ، وهو الموقف الذى يكون الجوهر الفنائى لرواية « **قصة قلبى** » التى ألفها « **ريتشارد جيفريز** » على سبيل المثال . والواقع أنه على الرغم من هذا كله ، فان نظرة كامى إلى المناظر الطبيعية فى الجزائر ، هى فى جوهرها نظرة تخلو من الانفعال الزائد أو النظرة الروحية برغم الأسلوب الغنائى الذى لا يفتأ يستعمله . وقد ترتب على الاغراق فى الانتشاء مما هو واضح فى السطور السابقة ، أن جعل كامى يوجد اتحاداً شكلياً بين الإنسان والطبيعة . وهو يؤكد فى مواضع أخرى من كتاب « أعراس » التطابق بين الانسان والطبيعة الذى يجابه الفرد ولو مؤاقتاً على أنه اتحاد مع الطبيعة ، ولو أنه مخطىء فى ذلك . وهذا التطابق يترك « غيرية » الطبيعة بلا أدنى تغيير ، وعلى الرغم من إمكان الاستمتاع بملذات الطبيعة الحسية ، إلا أنها لا تزال تعد غريبة ومادة صماء . وكذلك لا يقوم كامى بدور من يؤمن بمذهب **وحدة الوجود**[2] Pantheism فيجعل الجبال والحقول تتمتع بنصيب من حياة الروح ،

---

(١) الاتحاد Identification فى الفلسفة والفلسفة الصوفية بوجه خاص هو فناء الذات عن نفسها وبقائها فى الحقيقة الكلية ، أو هو بعبارة أخرى فناء الوجود المعين من أجل بقائه فى الوجود المطلق ، والاتحاد الذى يعنيه الكاتب هنا ليس هو الاتحاد الفلسفى الذى يعرفه العقل ، ولكنه اتحاد من قبيل الأحوال الصوفية التى تملك على السالك حسه وشعوره ، وتذهب به إلى حد بعيد من النشوة التى يأتى فيها بكلام يوهم ظاهره بمخالفة العقل والمنطق ويعرفه الصوفية باسم الشطح . (المترجم) .

(٢) هو مذهب الاحادية أو وحدة الوجود الذى عرف قديما عند الهنود وتأثر به فلاسفة اليونان ، ثم ظهر بعد ذلك فى الفلسفة العربية حيث نادى به صوفية الإسلام من أمثال الحلاج وابن عربى ، وقد ظهر فى الفلسفة الغربية الحديثة على نحوين ، أن يكون الله هو وحده الوجود الحق ، والعالم مجموع المظاهر التى تعلن عن ذات الله دون أن يكون لها وجود قائم بذاته ، وقد تزعم سبينوزا هذا الاتجاه ، أما الاتجاه الآخر الذى تزعمه ديدرو فمؤداه أن يكون العالم هو وحده الوجود الحق . (المترجم) .

ويظل هذا الرأى على سلامته ، بالرغم من أن كامى يسمح لنفسه بالانزلاق إلى لغة الاتحاد الشاعرة . أما مبعث ارتياحه فليس هو إسباغ صفة الروحية على المناظر الطبيعية ، وانما هو شعور التطابق بين هذه الطبيعة وبين حالته النفسية . فبينما يسعى من يؤمن بوحدة الوجود إلى الهروب من نفسه عن طريق الاتحاد فى طبيعة تنبض فيها روح الحياة ، لا يأل كامى جهداً فى تأكيد الواقع المادى الصارم للطبيعة ، وتأكيد وجوده فى هذه الطبيعة . ويقول كامى ان جمال بلاد الجزائر اللافح لا يلقن دروساً روحية ، فهو يقدم فيضاً غنياً تترع منه الحواس ، لكنه لا يقدم شيئاً لأولئك الذين يبحثون عن راحة العقل وغذاء الروح . فجمال بلاد الجزائر قابل للوصف وقابل للاستمتاع ، لكن هذه البلاد لا تماثل المناظر الطبيعية فى أوروبا ، تلك التى تمتاز بحظ أكبر من الروحية يغوى الناس بالهروب من آدميتهم ، ومن بشريتهم ، بالسعى وبالعثور ولو صورياً ، على التحرر من ذواتهم فيما تقدمه لهم الطبيعة من عزاء وسلوى . ان سماء بلاد شمال افريقيا النابضة بالحرارة لا تحمل رسالة من الرسالات ، ولا أملا فى الخلاص ، ويتحدث كامى عن سماء بلاد الجزائر فيقول :

«بين هذه السماء وبين الوجوه المتطلعة إليها ، لا معنى لوجود الأساطير ولا لوجود الأدب أو الأخلاق أو الدين ، ليس هناك معنى فى الوجود إلا للصخور ، للأجساد ، للنجوم ، لتلك الحقائق التى يمكن للأيدى أن تلمسها » .

ويرى كامى بكل وضوح المضمون التراجيدى لهذا الانتشاء المادى الصارم الذى تنطوى عليه الطبيعة المادية ، فهو يعى كل الوعى ، فى غمرات الانتشاء الحسى ، تلك الثنائية الذاتية الدائمة التى كانت الموضوع الغالب الذى دار حوله كتاب «**الظهر والوجه**» ، وهو الموضوع الذى دفعه لأن يقول فى كتاب «أعراس» ان ما من شأنه أن يسمو بالحياة هو الذى يؤكد عبث هذه الحياة . وكذلك وصف كامى حياة الحس فى لغة غنائية شاعرة ، وكان يبتهج باكتمال تلك الحياة وبلوغها حدها الأقصى ؛ بل ان اكتمال تجربته وعنفها لينطوى على تحديد لهذه التجربة من ناحيتين : الناحية الأولى أنه لا يمكن للفرد أن يستمتع بالحياة التى وصفها كامى إلا استمتاعاً موقوتاً . فجمال الحياة لا يذوى طالما بقيت هذه الحياة ، لكن هذه الحياة

لا تبقى الى الأبد . وأولئك الذين يراهنون بكل شيء فى سبيل متعة الجسد يعلمون أنهم الخاسرون خسراناً مبيناً عندما تتقدم بهم السن وتوافيهم المنية . ولهذا يجد كامى أن حقيقة الموت ماثلة فى المناظر الطبيعية التى تشتمل عليها بلاد الجزائر ، وهى المناظر الغنية الخصبة التى تدعو إلى الاستمتاع بكل ملذات الحس . ويعبر كامى عن حيرته هذه فى تلك العبارة الموجزة التى أشرنا إليها من قبل : «**إن جزعى من الموت ينال من غيرتى الشديدة على الحياة**» .

أما الحقيقة الثانية فتتصل بالحقيقة الأولى وتنبثق من مسألة الغيرة الشديدة على الحياة . إذ أن جوهر اللذة الحسية يكمن فى كونها لذة مباشرة ؛ ويكون ذلك معناه أن التضحية بكل شيء فى سبيل متعة الجسد يعنى التضحية بكل شيء فى سبيل الحاضر الماثل ، أما مفهوم الماثل The Immediate عند كامى ، فهو يعانى فى هذا الصدد على أنه النقيض للمناظر الطبيعية الدائمة ، وللجبال الراسخة والسماء الخالدة التى ينبثق منها هذا الماثل . وإذا كنا نبغى المتعة من الطبيعة ، فما ذلك إلا لأننا نتتمى الى فصيلة البشر لا الى فصيلة النبات ، والوعى بانسانيتنا يتضمن الوعى بأننا بشر فان ... وعلى النقيض من ذلك ، نجد الطبيعة ، فالطبيعة غير فانية بل دائمة الوجود . فالصيف فى بلاد الجزائر يلى الصيف فى موكب لا ينتهى ، وكذا البحر والشاطىء فى عشق دائم ، والريح لا زالت تشكل الجبال كسالف عهدها . ويجد كامى متعة طبيعية فى الشمس والبحر .. فى الجبال والرياح ، لكن هذه الأشياء التى يجد فيها متعته ستبقى بعد أن يموت ، وستبقى بعد أن تذهب قدرته على معايشتها ، مثلما بقت بعد أن ذهبت قدرة غيره من البشر الفانى عبر القرون الطوال . يقول كامى : «اننى أعلم علم اليقين أن هذه السماء ستبقى بعد أن أفنى وأموت» . ويرى كامى أن هذا الفناء الذى تتصف به بشريته ينال من جمال السعادة كل منال .

والواقع أن الاعتراف بفناء بنى البشر ، وما يؤكد ذلك من خلود الأرض والسماء ، يعد موضوعاً مألوفاً ، ولا يتردد أحد فى ربط هذا الموضوع بمشاعر الاشفاق على الذات ، وبالتعبير عن الكبرياء الأسيف ، وبالسعى وراء نوع من الخلاص الروحى الذى يجد فيه العزاء . وفى تقديرى أن كامى يعمل مع هذا على كتابة موضوعه بلغة جديدة ، ولا يقتصر على إضفاء خاصية العناد التى يتصف بها

الشباب ، بل يذهب الى ما وراء ذلك من رفض المواقف التقليدية ، بألا يجعل الاستسلام الحتمى لمصيره يفقده شيئاً من السمات التى تبعث على القلق وتنطوى تحت هذا المصير . ومعنى هذا أن الاستسلام عند كامى لا يتضمن أية خطة واعية أو غير واعية يتيسر عن طريقها التقليل من حيرة الإنسان وتخبطه فى الاختيار . ونجد كامى يصر بالنسبة لما يرى أنه بصيرة الذهن وفضيلته ، على وجود صراع مستحكم بين التعلق بأهداب الحياة وبين حقيقة وجود الموت ، بين الزمان والمكان اللذين يعرفهما وبين ما هو آت فى الحياة الأخرى التى لا يعلم عنها شيئاً . وهو ينظر إلى الحياة الزمانية الفانية باعتبارها الواقع الأوحد ، والسعادة الفريدة التى يتيقن منها كل اليقين . وفى اعتباره أن مثل هذا الموقف هو عين الاخلاص للوضع الانسانى الذى يعيش فيه ، كما أنه ينظر الى أى نوع من أنواع العزاء باعتباره على أحسن الأحوال مجرد افتراض غير قابل للتحقيق . وفى هذا العالم الذى تجرى فيه دماء الشباب ، عالم اليقين الحسى والشك الروحى ، لا يقوم اليقين إلا على أساس من الرؤية : «أنا أرى تساوى أنا أومن» Je vois equivaut a je crois ويعلن كامى :

> «إذا كنت أرفض رفضاً باتاً وعود العالم الآخر ، فالسبب فى ذلك أننى لا أرغب فى التخلى عن خصوبة اللحظة الماثلة وما فيها من ثراء . كما أننى لا أؤثر الاعتقاد بأن الموت يؤدى إلى حياة أخرى . فالموت بالنسبة لى باب موصد ... وكل ما يوحى الى به هو أنه محاولة لرفع عبء الحياة عن كاهل الانسان» .

ويذكر كامى بصفة خاصة فى هذا المجال أمراً كان واضحاً فى كل حالة ؛ فقراره الذى اتخذه بالتضحية بكل شىء فى سبيل الحياة المادية الماثلة كان نتيجة لاختيار تعسفى ، أما كون هذا الاختيار أكثر تلاؤماً بالنسبة لمواطن افريقيا الشمالية ، فلا يقلل فى جوهره من كونه اختياراً تعسفياً . ولما كان كامى قد واجه موقفاً محيراً يشابه الموقف الذى حدد بسكال معالمه الرئيسية ، نجده يراهن من أجل الجانب الآخر المناقض . فرفضه النظر فى امكان قيام حياة أخرى ، ليس إلا مظهراً من مظاهر رفضه العام للمطلقات والتجريدات ، الأمر الذى تعلمه من المناظر الطبيعية فى بلاد الجزائر . فهو يتقبل ما هو ماثل أمام حواسه وينظر لما عدا ذلك على أنه شىء

زائد . فالعالم الطبيعي جميل وخلاب ، وفيما وراء هذا العالم لا ثمة منفذ أو خلاص .
وهكذا نجد أن مثل هذا الإنكار الصريح الصارم ، ينطوى على واقع غريب عندما يصدر عن كاتب له مثل ما لكامى من المكانة والشهرة . ونجد كامى فى كتابه «**أعراس**» يعبر عما يجوز لنا أن نطلق عليه **مذهب الإلحاد الساذج** Naive Atheism طالما أنه يشغل فى دنيا الفكر الدينى مكاناً مشابهاً لما يشغله **مذهب الواقعية الساذجة** Naive Realism فى نظرية المعرفة [1] . وهو يمتاز بالسهولة إذا ما قورن بالمذهب الإلحادى عند كل من مالرو وسارتر ، وكذلك فان هذا المذهب يؤكد مرة أخرى مدى تأثير أصل كامى الذى يرجع الى اقليم البحر المتوسط . صحيح أن كامى حاول منذ ذلك الوقت تأكيد موقفه بدراسة مشكلة الشر أو مثالب الكنيسة ونقائص المسيحيين ، إلا أن المذهب الالحادى الذى يقدمه هنا يعد فى أصله غير قائم على أساس من التأمل . وكامى يعبر عن نظرة ، سواء كان هذا التعبير عن وعى أو عن غير وعى ، أقول يعبر عن نظرة أولئك الذين يعدهم قوماً من البدائيين البسطاء .
ويرى كامى أنه بالنسبة لسكان شمال افريقيا ليس هناك معنى معين أو دلالة مطلقة لكلمات مثل : الخطيئة ، الفضيلة ، الندم . ولو أن هؤلاء السكان يمارسون فى حياتهم اليومية نوعاً من القوانين الأخلاقية يسميه كامى : **القانون الآلى للشارع** فهم غالباً ما يستمتعون بملذاتهم الحسية وسط جموع الناس وفى الأماكن العامة ، وتقوم أخلاقياتهم على المبادىء الأولية للمعايشة الجماعية : وجوب احترام المرأة الحامل ومراعاة ذلك فى معاملتها ، ألا تسرق ابنة جارك أو تعتدى عليها ... الخ . والى جانب هذه الأخلاقيات البدائية التى تدعمها نواميس أخلاقية أكثر مما تستند الى نواميس دينية يقول كامى : « هؤلاء الناس إذا ما انغمسوا انغماساً كاملا فى حياتهم الآنية ، يعيشون بلا أساطير ، وبلا أمل فى الخلاص » . ومن هؤلاء «**البربر**» كما

---

(١) الواقعية مذهب فلسفى يرى أن وجود الاشياء الخارجية لايتوقف على إدراك العقل لها ، فهى موجودة فعلا سواء وجد من يدركها أم لم يوجد . أما الواقعية الساذجة فهى تلك التى تقرر بدون فحص أو نقد موضوعية عالم الأشياء الحسية وعالم الذوات العارفة والادراك المباشر للمحسوسات . وللكلمة معنى خاص فى فلسفة العصور الوسطى حين نشأت مشكلة المعانى الكلية ، فقال الواقعيون انها موجودة قبل وجود الأفراد وستظل موجودة حتى لو انمحى وجود الافراد ، ويقابل الواقعية بهذا المعنى مذهب الاسميين الذين يقولون ان الكلمة الكلية مجرد اسم يطلق على أفراد النوع . (المترجم) .

يسميهم كامى ، الذين يجدون ملذاتهم فوق شواطىء افريقيا الشمالية ، نتوقع الكثير من المستقبل ؛ فوقفهم من الحياة موقف مباشر سليم ، ويستطيع هذا الموقف ، على الرغم من كونه موقفاً غير واع ، أن يخلق حضارة تلقى فيها كرامة الانسان قدراً كبيراً من التعبير عن وجودها .

ولدينا فى هذا المجال شئ أقرب إلى أسطورة الرجل المتبربر السعيد التى ينغمس فيها بعض ذوى العقول المحنكة فى بعض الأوقات . ومن الواضح أن هؤلاء الناس الذين لا حاجة بهم إلى أسطورة من الأساطير ، يمدون كامى عن طريق نفس الدليل بالأسطورة أو الرمز . وعلى الرغم من أن كامى ولد فى نفس الجو الوثنى ، إلا أنه يختلف اختلافاً جوهرياً عن أولئك الناس ، بفضل التعليم الذى تلقاه ، والأسفار التى قام بها ، وكذلك بفضل قراءاته . وبمقدار ما يعجب بهؤلاء الناس ويتفهم موقفهم ويشاركهم فى بعض نواحى الحياة ، بمقدار ما هو مستقل عنهم بفضل طبيعة عقله المفكر . فما يعد موقفاً غريزياً بالنسبة لهؤلاء الناس ، لا يعد كذلك بالنسبة لكامى ، لا بنفس الطريقة ولا بنفس الدرجة . أما الوعى الذى دفعه لأن يتحدث عن هؤلاء الناس باعتبارهم «الشعب الطفل» و «المتبربرين» فما هو إلا وعيه باختلافه عنهم ، وهو قائم بنفسه منعزلا عن العالم الذى يعيشون فيه حيث أنه يحقق ـ وهم لا يحققون ـ افتقارهم إلى الحاجة إلى الأساطير . وفى داخل نطاق لغة عالمهم ، عالم الانتشاء الحسى الذى ينعدم فيه كل تفكير ، يرفض كامى ما ورد فى كتاب جيد Gide ، «**الطعام الأرضى**» [1] من تأمل أو تفكير . لكن هذا الرفض بعينه إنما هو نتيجة لتأمل كامى وتفكيره فى مستوى مخالف ، وهو التفكير الذى يعد بالنسبة إليه أمراً محتوماً مثلما يعد أمراً غريباً ـ كما يظهر هو نفسه ـ بالنسبة للناس الذين ينال موقفهم من الحياة إعجاب كامى وإطرائه . ومن الواجب أن نضيف ، مع كل هذا ، أنه على الرغم من قبول كامى لكل هذه المسائل ، فلا يزال يرى أن به شيئاً متماثلا تماثلا وثيقاً مع هذا «الشعب الطفل» . والواقع أن كامى قد صرح فى خطاب أخير له ، أن هذا هو السبب فى أن «المتحذلقين» فى باريس كانوا متحفظين فى قبولهم بينهم ، كما أنه من جانبه لم يكن قادراً على أن يدين بالولاء لعالم الأدب أو المجتمع فى باريس .

---

(١) انظر تعقيب كامى على جيد فى كتابه «أعراس» ص ٤٧ ، ٤٨ .

هذه العبارة الواعية للفرد العادى الذى يؤمن بالحواس توحى الآن أن مذهب الإلحاد الساذج عند كامى ليس بالدرجة التلقائية التى ظهر بها أول الأمر ، بل ان وصف إنكاره بأنه انكار غريزى يبعده الى حد ما عن مجال التلقائية . فان ما قدمه فى ثمانين صفحة على أنه موقف خال من التعقيد ، انما يفترض وجود قدر كبير من التفكير ، وعامل كبير من الاختيار أكثر مما صرح كامى نفسه بذلك . ومن الممكن الرد فى هذه الحالة بأن موقف كامى لايزال موقفاً تلقائياً بمعنى أنه يخفق فعلا فى رؤية ما يراه المسيحى ، كما يخفق فى اقامة أى نوع من الصلة مع الوعى المسيحى . وفى رأيى أن هذا الرأى له ما يبرره الى حد كبير ، ولو على الأقل بالنسبة للمرحلة الأولى من تطور كامى والتى تظهر فى كتاب «أعراس» . لكن الذى لا شك فيه أن كامى أقام صلة بينه وبين الدين المسيحى ، مهما كان من أمر ممارسة هذه الصلة بصورة لا تبعث على الارتياح مع غيره ممن قابلهم من الناس ، وذلك منذ زمن بعيد . ولذا يجب أن يظل موقفه رفضاً للتسامى ، وبذلك يكون متميزاً عن عدم الوعى بفكرة التسامى ذاتها ، التى يبدو أنه يعزوها الى شباب الجزائر الذى نشأ فى بيئة تطغى عليها الوثنية . أما نوع المذهب الإلحادى الذى يفصح عنه كامى ، فلا يزال بسيطاً وخالياً من أى تعقيد إذا قورن بغيره من المذاهب . فهو يستمد قوته الرئيسية من حب الحياة والجزع من الموت . لكن هذه الالحادية تنطوى على عنصر متعسف ، فالواقع أن ما قدمه كامى فى كتاب «أعراس» يعد صياغة أولية لنزعة «**الإنكار الحادة**» التى قدر له أن يضعها بعد عشر سنوات ، Passionate Disbelief فالإنكار عند كامى ليس إنكاراً للدين باسم العلم على طريقة القرن التاسع عشر ، باعتبارها السمة المميزة للنزعة الالحادية المعاصرة [1] . فالمذهب الالحادى انما هو الحاد يرفض كل المطلقات سواء كانت مطلقات دينية أو مطلقات علمية . ومثلما يوجد ايمان دينى يشتمل على بعض سمات القرن العشرين ، كذلك يوجد الحاد حديث فى جوهره ، وان الحاد كامى لهو من هذا النوع الأخير . وليس هذا الالحاد بهجوم عسكرى ، فهو

---

(١) انظر مقالة كامى فى الحياة العقلية La vie intellectuelle ١٩٤٩ ص ٣٤٩ التى تنطوى على هذه العبارة : «ان الإنكار فى العصر الحديث لم يعد يقوم على أساس من العلم ، كما كان الحال فى أواخر القرن الماضى . ان الإنكار الحالى ينكر العلم كما ينكر الدين ، فهو لم يعد رد فعل يتصف بروح الشك فى المعجزات ، وإنما هو نوع من الانكار الحاد» .

لا يخوض معارك ، وانما هو بالأحرى رفض دائم يساعده الاكتفاء بنفسه على أن يسير بعيداً عن الجدل والمهاترة . ولا شك أن هناك تياراً من التسامح يجرى تحت هذه النزعة الالحادية ، التي ترى في الحلول الانسانية خلاصاً طبيعياً من المشكلات الانسانية . وثمة سمة أخيرة فى هذا الموقف الالحادى ، وهو أنه قائم على أساس من التصور المادى للواقع ، وهذا بطبيعة الحال متضمن فى رفض كل المطلقات التى أشرت إليها قبل ذلك . فالواقع فى نظر كامى مؤلف كتاب «أعراس» هو ما يمكن اختباره عن طريق الحواس ، وليس معنى هذا أن الالحاد فى كل صوره لابد أن يكون مادى السمات ، وان كانت النزعة الالحادية عند كامى تصدر فى هذا الصدد عن تصميمه على تقصى كل شيء وارجاعه إلى أساس مادى .

وكذلك فان كامى باتخاذه عن إصراره ،موقف الانتباه ذو البصيرة النافذة تجاه حقيقة الفناء الانسانى ، وبرفضه فى الوقت نفسه العزاء أو الحل الذى يقدمه له الدين ، انما يحرم نفسه من الأمل .. الأمل الذى تعنيه على الأقل الكلمة الشائعة . ومع هذا فكامى لا يمكنه فى نفس الوقت أن يقبل لفظة الاستسلام كوصف لموقفه ، فهو لا يرى أن رفض الإيمان الدينى معناه الاستسلام ، بل على النقيض من ذلك ، فهو يفهم من كلمة الاستسلام ، العزوف عن العالم فى مقابل ما يسميه القيم الروحية الوهمية . ويقول ان اليونانيين توصلوا آخر ما توصلوا الى أمل من داخل صندوق باندورا[1] Pandora;s Box فكانت تلك هى مصيبة المصائب بالنسبة إلى الانسان . ويرى كامى فى ذلك رمزاً حياً من أن الأمل ، خلافاً لما قد جرت به العادة ، هو الذى يعنى الاستسلام . فالحياة بلا أمل ، وتقبل فناء كل ما هو مادى بدلاً من نبذه فى سبيل بقاء روحى خارج الحياة الانسانية ، يعنى بالضبط رفض الاستسلام .

---

(١) اسطورة إغريقية قديمة مؤداها أن «باندورا» هى أول امرأة يونانية وجدت على الأرض ، وقد صنعها هيفايستوس رب الحدادة تلبية لرغبة زيوس رب الأرباب الذى أراد أن ينتقم بها من الانسان ومن بروميثيوس الذى سرق النار وحملها إلى البشر . وبالفعل ارسلها زيوس إلى شقيق بروميثيوس ليتزوجها ، وكانت تحمل معها صندوقا يضم كل الشرور والآثام ، أمرها زيوس بألا تفتحه إلا عندما تنزل إلى الأرض ، فأطاعت أمره وبذلك خرجت الشرور كلها وأحاطت بالبشر ، إلا شىء واحد بقى بالصندوق ولم يخرج إلى البشر .. هذا الشىء هو الأمل الذى يخفف الكروب والأحزان . (المترجم) .

وفى أواخر صفحات كتاب «أعراس» يستعمل كامى مفهوم عدم الاستسلام ، لكى يدعم ما يقول به من أن التخلى عن التعلق بأهداب الأمل ليس معناه بالضرورة القضاء على احتمال السعادة . وهو يعرف السعادة على أنها انسجام وتوافق بسيط يربط الفرد بالوجود . وهل ثمة أساس أكثر متانة من هذا الأساس لتقوم عليه السعادة ، أعنى اعتراف الفرد بهذه المفارقة التى لا تحل والتى تشكل موضعه فى العالم ؟ وستتمخض السعادة عن العلاقة التى يتقبل فيها العداوة الأبدية بين حبه للحياة وبين حتمية ملاقاته الموت . ولدينا الآن مثل من أمثلة عديدة يقدم فيها كامى موقفاً دقيقاً من تفكيره عن طريق شىء أقرب الى التلاعب بالألفاظ . فحججه تعتمد الى حد كبير على التطبيق الصورى بالنسبة للموقف الذى ظل يصفه خلال صفحات الكتاب كله ، لتعريفه للسعادة على أنها نوع من العلاقة . وكذلك فان عكسه للتطبيق العادى لكلمة الأمل والاستسلام ، وما له من تأثير من الناحية البلاغية ، يعتمد اعتماداً مضطرباً على افتراض بأن العزاء الروحى ليس إلا وهماً ، وهو افتراض لم يدرسه دراسة فعلية . وللمرة الثانية يتضح أن ما يقدمه كامى على أنه حجة منطقية متماسكة هو فى جوهره قرار تعسفى ، وبعد أن يتخذ ملقرار ، فلا شك عنده فى قيمة الموقف الذى يؤدى إليه ، وهو يزعم أنه وصل عن طريق الاستسلام الى لحظة السعادة ، التى من شأنها أن تجعل مفهوم السعادة العام يبدو مفهوماً عقيماً . وليس من اليسير توضيح هذه السعادة المثالية ، كما أنه يبدو أنها تستعصى على الصياغة ، فهى شىء أقرب الى الجلال الرواقى الذى قد يصدر عن الاعتراف بأن السعادة شىء مستحيل . يقول كامى : «ان الاستمرار المؤكد لليأس من الممكن أن تتمخض عنه السعادة» ويذكرنا هذا بعبارة **لجراهام جرين** وردت فى قصته «**حقيقة الأمر**» يقول فيها : «يترك الانسان وحيداً مع أحلك الساعات ... ومع هذا ما أشبهها بالسكينة والسلام» . ومثل هذه السعادة ، وفقاً لمفهوم كامى ، من شأنها أن تتيح من الرضى ما لا يقل فى قيمته عن التفسيرات الشائعة لكلمة السعادة .

وقد يبدو هذا الموقف فى أول الأمر ، على أنه ينكر اللهجة التى صيغت بها الحجة الأولى من الكتاب ، بأن يقدم النزعة الرواقية بديلا عن اللذة الحسية العارضة . وما يفعله كامى مع هذا ليس الا وضعاً لجذور السعادة المثالية الرواقية على أساس

مادى . وهو يعيد تأكيد قيمة السعادة المادية بأن يجعلها المصدر الوحيد الممكن للسعادة المثالية ، إذ أن قصر اللذة المادية يعطى أبعاداً انسانية حقيقية للموقف الرواقى ، بأن يجعل حقيقة هذه اللذة وقيمتها له نفس صفة الزوال التى لـلانسان : « بماذا يمكننى أن أنتفع بالحقيقة التى لا تموت ، حتى إذا ما رغبت فى شيء كهذا ؟ فهذه الحقيقة التى لا تموت لم تصغ وفقاً لمعاييرى ، فاذا ما رغبت فيها كنت كمن يخدع نفسه » .

وأخيراً يجب أن يستقر فى الذهن ان كامى لا يفصل هذا الشكل من الرواقية عن التمرد ، بأكثر مما يفصله عن الانغماس فى الملذات الحسية . والتمرد من هذا النوع ، وفى هذه المرحلة ، لا يزال فكرة سلبية وغامضة ، وفى رأيى أن الفرد يمكنه أن يرى أن رفض المطلقات حتى باللغة العامة غير المحددة التى صيغت بها هذه المقالات ، إنما يتسم بمظهر التحدى والتمرد ولنا أن نقول بناء على هذا ، أن نشدان السعادة الذى يشكل خيطاً ممتداً فى كتابى « أعراس » و « الظهر والوجه » ينتهى آخر الأمر بالوصول الى غرضه ، بأن يقبل الاستمتاع بما هو مادى والتمرد ضد كل ما من شأنه أن يخفى المأساة المادية لوجود الانسان . وينتهى كتاب « أعراس » بتعبير دقيق عن الصياغة التى أعطاها كامى لمفهوم السعادة ، وهى الصياغة التى تعد تلاعباً بالألفاظ من ناحية أخرى : « ... كيف يمكن الابقاء على الانسجام والتوافق بين الحب والتمرد ؟ يا للأرض ! فى هذا المعبد الكبير الذى هجره الأرباب ، رأيت كل أوثانى ولها أرجل من الطين » .

# طبيـــعة العـــبث

**إن صراعًا بلا أمل يكمن فى قلب العالم الغربى .. يدعو ضمائرنا أن تختفى ، ويهيؤنا إلى الدخول فى مملكة العبث .**

أندريه مالرو

ثمة سمة بعينها تميز النزعة الغنائية لدى كامى فى كتابه « أعراس » ؛ فاللهجة التى يتميز بها الكتاب ، وكذلك كتاب « الظهر والوجه » وان كان ذلك بدرجة أقل ، يفسرها تفسيراً جزئياً ما نجده من أنه حتى عند الاحتفاء بفيض الحياة الحسية ، إنما يكون ذلك على أساس تطرف فى النزعة الغنائية ناتج عن الكبت لا عن الإفراط . واللغة التى يستعملها كامى تغلب عليها سمة من الوضوح أقرب إلى مخالفة النزعة الغنائية ، أما السمة الغنائية فى الكتاب فتوحى بوهج حاد لامع ، لا بشعاع رقيق يبعث على الدفء . وعلى الرغم من أن كامى يدعو إلى الاستغراق فى الحس ، والولوع فى الملذات ، فهو يفعل ذلك بذهن يترك الأثر بما يتصف به من الدقة وسلامة التفكير . كما أن الخصائص العقلية التى شكلت الاتجاه الوثنى الحديث فى كتاب « أعراس » ، أوضح ما تكون استعمالاً ، وأكثر توفيقاً فى هذا الاستعمال فى كتاب « **أسطورة سيزيف** » ويعد هذا الكتاب الذى صدر عام ١٩٤٢ انتقالاً مفاجئاً من التعبير تعبيراً غنائياً عن موقف تجاه الحياة ، إلى دراسة هذا الموقف نفسه دراسة

عقلية فاحصة . والكتاب عبارة عن مقال حول العبث ، ويقصد كامى من لفظة العبث ، بوجخه عام ، انعدام التوافق أو الانسجام بين حاجة الذهن إلى الترابط المنطقى وبين انعدام المنطق فى تركيب العالم ، الأمر الذى يكابده الذهن ويعانيه . وتسير « أسطورة سيزيف » فى نفس الخط الذى سار فيه كل من كتاب « الظهر والوجه » وكتاب « أعراس » بحيث يتمتع هذا المقال مثلما تمتع الكتابان السالفان ، بأصالة فى اللهجة ولو أن الآراء المؤكدة التى تتسم بالانفعال تقوم هذه المرة على أساس أخلاقى لا على أساس مادى . وكذلك التوتر الذى يسود الكتاب فى كل صفحاته إنما يصدر عن اجتماع الإحباط الأخلاقى مع التحليل العقلى . أما العقل المدرك الذى يتسم باستقامة التفكير وصفائه ، والذى يكمن وراء صفحات الكتاب فيسبغ عليه مظهراً من البساطة والدقة ، كما أن الكتاب يشتمل على قدر من الصراحة فى الآراء أكبر مما اشتملت عليه المقالات السابقة . ومع هذا فما لا شك فيه أن الكتاب أقل وضوحاً ويسراً مما قد يبدو لأول وهلة ، كما أن الاتجاه العقلى مهما كان حظه من السفور ، لا يمكن أن يحجب التيارات الخفية للنزعة الغنائية الدائمة . ولئن كان حظ الكتاب من الوضوح كبيراً ، فهو أيضاً ملئ بالصعوبات وأحياناً ما يكون التعبير عن القضية من الدقة المتناهية والأحكام بحيث لا يمكن متابعة سيرها إلا بصعوبة بالغة ، فبينما نجد أن المنهج العقلى قد زاد من قوة النزعة الغنائية فى كتاب « أعراس » ، نجد أن هذه النزعة أحياناً ما تؤثر تأثيراً ضاراً فى المنهج العقلى كما فى كتاب « أسطورة سيزيف » .

ونجد أن القراء والنقاد سرعان ما يضعون أيديهم على عنوان فيتخذونه وسيلة لتمييز أو لتلخيص أى كاتب مبدع ، وبالتالى يقللون من شأنه ، وإذا ما عثروا على هذا العنوان يتغافلون إلى حد كبير عن الأثر الأدبى ذاته ، وقد كان كامى ضحية مثل هذه العملية فى مرحلة مبكرة ، وسرعان ما أصبح يعرف باسم « **فيلسوف العبث** » ولقد كتب كامى فى مقدمة موجزة لكتاب « أسطورة سيزيف » يقول فى صراحة انه لا ينشىء « **فلسفة للعبث** » philosophie absurde وإنما يصف « **الاحساس بالعبث** » sensibilite absurde واستطرد قائلاً ان موقفه تجاه العبث موقف موقوت . وعلى الرغم من كل هذا فإن جمهرة القراء لم يبالوا بما قال ، بل ظلوا يطابقون بين آراء كامى المتباينة ، بل والمتناقضة فى بعض الأحيان كما وردت فى : « الغريب » و

«كاليجولا» و «سوء تفاهم» ظلوا يطابقون بين الآراء وبين ما يعتنقه هو نفسه من آراء شخصية . ونتج عن كل هذا أنه لا يزال مشهوراً على أوسع نطاق بأنه صاحب كتابى «الغريب» و«أسطورة سيزيف» وكذلك لا يزال يصفه الناس بأديب أو فيلسوف العبث . أما ما يكتنف موقفه الشخصى تجاه المسألة من صعاب ، بالإضافة إلى ما طرأ عليه من تطور منذ عام ١٩٤٢ فهو ما يوضع فى الأعم الأغلب موضع إغفال .

وقد بلغ ضيق كامى من جراء هذا الموقف أن كتب مقالاً بصدده عام ١٩٥٠ [١] يصف فيه الرأى القائل بأن الكاتب يعبر عن نفسه بالضرورة ، ويفصح عن نفسه إفصاحاً دقيقاً فى ثنايا تآليفه ، يصف هذا الرأى بأنه «من الأفكار الصبيانية الناتجة عن المذهب الرومانسى» ثم يقول ان مؤلفات الكاتب هى فى الأغلب سجل لما يعترضه من غواية ويحس به من حنين. وعلى الرغم من إقراره بأن العبث كان له أثر الغواية على جانب من نفسه ، وأنه لا يزال يتجاوب مع هذا الاغواء ، فهو يقول ان ما فعله فى كتاب «أسطورة سيزيف» هو بالدرجة الأولى دراسة للأساس المنطقى والتبرير العقلى لذلك«الإحساس بالعبث» الذى رأى أن الكثيرين من معاصريه يعبرون عنه فى صور مختلفة . وسنرى فى الفصل التالى كيف أن كامى يستطرد فى كتاب «أسطورة سيزيف» ليستخلص من العبث نتائج أخلاقية من شأنها أن تجعل تصويره لعلاقته بالعبث تصويراً لا يبعث على الارتياح فى بعض الأحيان . ومن الجدير بالملاحظة ، فى هذه المرحلة ، أنه لم يضع المضمون الأخلاقى «**للمذهب العبثى**» absurdism موضع التنفيذ بالنسبة لحياته الخاصة ، كما أنه لم يذكى هذا المضمون ولم يدافع عنه لدى الآخرين ، اللهم إلا بصورة عامة للغاية ، تتصل بشكل هذا المضمون لا بما ينطوى عليه . والواقع أن كلامى فى هذا الكتاب يتصل بالمخاطبة الشعبية أكثر مما يتصل بالإقناع الشعبى ، وأنا أستعمل كلمة «**الشعبى**» عن قصد ، حيث إن كامى يحاول فى مقاله كتابة نوع من الحوار أو النقاش بينه وبين قرائه ، فكتاباه «أعراس» و «الظهر والوجه» يعدان فى الحقيقة من الأعمال الأدبية التى تلعب فيها الاعتبارات الفنية دوراً كبيراً . ولقد كانت

---

(١) انظر مقالة «اللغز» L;Enigme ضمن مجموعة مقالات «الصيف» L;Ete ص١٢٣ــ ٣٨ .

هذه الأعمال تخاطب الحاسة الجمالية لدى القارئ ، فإذا ما إقتصر أثرها على إثارة الحاسة الجمالية دون أن تحوز موافقته ، فليس معنى هذا أنها قد فشلت ، بل على النقيض من ذلك ، إذ أن كامى فى « أسطورة سيزيف » يستهدف بشكل واضح تبادل الآراء بينه وبين قرائه بصورة كاملة ، ذلك ان لم يستهدف الحصول على موافقة تامة على هذه الآراء . هذا ويعد المقال محاولة جادة لتحديد وتقويم ما ورد فى الأعمال السابقة من مواقف وانطباعات .

وهكذا تعد « أسطورة سيزيف » ثمرة التأمل المستفيض والدراسة المدققة لما ورد فى كتاب « أعراس » ، فهى محاولة لدراسة تجربة عاطفية سابقة دراسة منطقية ثم صياغتها فى إطار خاص ، فهى تنتقل من التجاوب مع الوجود تجاوباً مادياً فى جوهره إلى التجاوب العقلى فى أغلب صوره وأعمها وأن التفكير الجديد فى المسألة ليفضى إلى إلقاء الثقل على أمور جديدة وكذلك يفضى إلى إثارة مسائل جديدة ، فالتناقض بين الانتشاء الحسى وبين حتمية الموت ، بصفة خاصة ، وهو التناقض الذى ظل يكون « ثنائية » فى كتاب « أعراس » أصبح فى أعنف صوره فى كتاب « أسطورة سيزيف » لدرجة أنه اتخذ صورة المفارقة التى تستعصى على الحل ، وتؤدى إلى إثارة الإحساس بالعبث . وهذه الزيادة فى العنف تعد مصدراً لنزعة شكية حادة وشاملة ، وهى نزعة شكية تمهد الطريق ، على الرغم من ذلك ، إلى سلسلة من التأكيدات . وان الفرد ليميل إلى تسمية « أسطورة سيزيف » **بمقال كامى عن المنهج**[1] فهو يقوم على أساس من الشك الذى يمتد إلى ما يقدمه الحس أو

---

(١) « المقال عن المنهج » هو عنوان الكتاب الرئيسى الذى ألفه الفيلسوف الفرنسى رينيه ديكارت ، فأحدث به ثورة فكرية فى ميدان الفلسفة جعلت منه فيما بعد « أبو الفلسفة الحديثة » . فى هذا الكتاب انتقد ديكارت المنطق المدرسى الذى كان سائدا فى عصره ، والذى كان متمثلا فى طرائق اليسوعيين ؛ فهذا المنطق فى رأى ديكارت إذ يرجع جميع الحجج إلى الاقيسة مكتفيا بصور تلك الأقيسة دون موادها ، إنما يقينا فى حدود الصور اللفظية وحدها ، فنصبح بفضله قادرين على الكلام عاجزين عن الحكم . وعلى ذلك فهو لايفيد « معرفة واضحة يقينية بكل ما ينفع فى الحياة » أما المنهج الصحيح فى نظر ديكارت فهو عبارة عن القواعد التى تساعد الانسان على « زيادة علمه بالتدريج ، والارتقاء شيئا فشيئا إلى أسمى نقطة يستطيع بلوغها رغم ضعفه وقصر حياته » أو هو باختصار عبارة عن القواعد التى تكفل لمن يراعيها بلوغ الحقيقة فى العلوم . (المترجم) .

العقل كلاهما من برهان . كما أنه يستمد الكوجيتو[1] Cogito الخاص به من هذا الشك ، فضلاً عما يقدمه من معايير أخلاقية مؤقتة ، ولو أن المعايير الأخلاقية المؤقتة عند كامى لن يكون لها نفس الحظ من القبول العام مثلما كان بالنسبة إلى ديكارت ، ولو أنها ستكون أكبر حظاً من ناحية الممارسة والتطبيق .

أما قوة الإحساس التى يتعرض لها كامى هنا بالدراسة ، فهى مما لا تسمح لنا بالوقوف على الحقائق والقيم المطلقة ، وأما الإنسان الذى يصفه ويقدمه باعتباره شخصية معاصرة شائعة الانتشار ، فهو من يرغب بحكم الغريزة فى أن يكون سعيداً ، ويود لو استمرت به الحياة إلى الأبد ، ويسعى إلى الاتصال بالعالم الطبيعى وبغيره من الآدميين اتصالاً وثيقاً ، إلا أنه يرى أن رغباته تبوء بالفشل بحكم طبيعة الوجود ذاته ، ومن رأى كامى أنه لا يمكن إشباع هذه الرغبات عن طريق الحياة الإنسانية بما هى عليه من أوضاع ، وعلى ذلك فإن غرضه هو دراسة ماينبغى على الفرد أن يفعله حين يعانى القلق وخيبة الأمل والإحساس بالغربة والجزع من الموت ، سواء كانت هذه المعاناة عن وعى أو عن عدم وعى . وقد كان كامى يصر فى بادىء الأمر ، على أن الفرد الذى يعانى تجربة العبث على هذا النحو يتعين عليه أولاً أن يجابه الموقف فى نظرة نافذة ، وأن يتقبل المفارقة المؤلمة التى تتمخض عن هذا الموقف . فينبغى الإقرار بوجود المحنة أو المأزق ، وكذلك التسليم بأنه لا يمكن لمنهج ولا لعقيدة أن تقضى على هذه المحنة أو هذا المأزق . فالعبث من شأنه أن يجعل معرفة الوجود بصورة مباشرة أمراً مستحيلاً هذا من ناحية ، كما أنه من ناحية أخرى يقطع على الفرد سبيل الحصول على معرفة أعلى من مستوى المعرفة العقلية .

وقد يبدو لأول وهلة أن ثمة سبيلين على الأقل للخروج من هذا المأزق ، فاما

---

(١) الكوجيتو الديكارتى هو العبارة المشهورة التى اطلقها ديكارت وصارت علما على نظريته فى المعرفة ، فعندما رفض ديكارت الأخذ بالمنطق المدرسى فى الوصول إلى الحقيقة ، بدأ باقامة فلسفته على الشك المنهجى ، فشك فى معارفه جميعا حسية كانت أو عقلية لاحتمال أن يكون مخدوعا فيها ، لكنه وجد أن ثمة شيئا لا يقبل الشك ، وهو حقيقة كونه يشك ، ولم يكن ليستطيع الشك لو لم يكن موجودا ، إذن فهو موجود لانه يشك ، ولما كان الشك تفكيرا ، فهو موجود لأنه يفكر . وبهذا انتهى ديكارت إلى عبارته المأثورة «أنا أفكر ، واذن فأنا موجود» ومن هذه البداية اليقينية انتقل إلى اثبات وجود الله ، ثم اثبات وجود العالم . (المترجم) .

الانتحار أو ومضة الإيمان ، والواقع أن معظم قضية كامى تدور حول إطار أن أيا من الموقفين يعتبر خروجاً من المأزق . ويحاول كامى إظهار أن الموقف المنطقى الأوحد هو أن يحافظ الفرد على هذه المفارقة ، وأن يعايش لحظات التوتر والصراع التى تنطوى عليها ، وأن ينبذ الحلول المرغومة التى ليست أكثر من محاولة لتفادى الاصطدام بالمحنة . وعلى ذلك يتعين علينا ألا نطلب من الحياة ما لا يمكن للحياة أن تقدمه ، بل ينبغى علينا أن نقبل الحياة كما تراها عقولنا من خلال التجربة ؛ فإن تأمل العبث بنظرة ثاقبة قد يعد فى ذاته مخرجاً جزئياً ، لأن هذا التأمل سوف يقتضى على أية حال نوعاً من البصيرة بمقدار ما يتضمن نوعاً من البراءة ، الأمر الذى يمكن أن يجعل الحياة أكثر قابلية لأن تعاش ، وان لم يجعلها بالضرورة أكثر قابلية لأن تعقل .

لعله قد اتضح مما قيل حتى الآن أن أغلب التحليل الذى دار فى « أسطورة سيزيف » كان يدور حول موضوعات مألوفة ؛ وقد رأينا فى الواقع ، كيف أن كامى يقول بأن موضوعه من الموضوعات الشائعة فى العصر الحديث . ومهما كان من شأن الطابع الخاص للنتائج التى استخلصها كامى ، فإن العبث ذاته سيظل تعبيراً عن النزعة الشكية القديمة قدم « الكتاب المقدس » ذاته . هذا وتعد « أسطورة سيزيف » إضافة جديدة إلى الخلاف الطاعن فى القدم ، والذى كان يدور حول مسائل على شاكلة الواحد والكثير ، النسبى والمطلق ، الماهية والوجود ، التجربة والعقل المجرب ... الخ ولو أن كامى فى تناوله لهذه المسائل تناولها تناولاً متفرداً فى الواقع وفى تمشيه مع الاتجاهات المعاصرة ، أى أن كامى ينظر إلى العبث نظرة المذهب الوجودى . كما أنه يدخل إلى موضوعه من زاوية عملية وإنسانية ، وكذلك يتحاشى التجريد ويتحدث بلسان الفرد الذى يعانى الازمة لا بلسان الفيلسوف الذى ينظر إليها نظرة موضوعية ، وأخيراً يقيم جدله على ما يبدو أنه تجربة ذاتية ، وهو الجدل الذى يصدر عن إنسان له حظ من التفكير ، لا عن فيلسوف ميتافيزيقى محترف . ويترتب على كل هذا أننا نجد أن العاطفة الذاتية والفكر المنطقى فى « أسطورة سيزيف » أحياناً ما يتناقضان ، بل ان لفظة « العبث » ذاتها عند كامى لفظة عاطفية ، ونلاحظ أنه يستعملها استعمالاً مختلفاً عن استعمال سارتر . وفى رأيى أنه مما لا يخلو من الدلالة أن الكلمة لا ترد بإستمرار فى كتابات سارتر على نحو ما ترد فى

كتابات كامى ، فسارتر يعد أكثر تمرساً بالفلسفة من كامى لدرجة كبيرة [١] .

وإلى جانب هذه السمة الذاتية التى تتصف بها « أسطورة سيزيف » فالكتاب يظهر صفة أخرى يتميز بها ، ففى هذا الكتاب يتعرض كامى ، ابن شمال أفريقيا ، بالمناقشة لحلول التجارب المماثلة لتجاربه الذاتية ، والتى مر بها بعض الأدباء والمفكرين من أمثال كير كجارد ، ونيتشه ، ودستويفسكى ، وشيستوف ، وياسبرز ، وهيدجر ، وهوسرل . ويترتب على هذا أن يتواجد لدينا مشهد مثير من العقل والوضوح اللذين ينتسبان إلى إقليم البحر المتوسط ، وهما يتعرضان بالدراسة لعالم من الفكر يخالف المنطق وتحيط به الظلمات ، وهو العالم الذى ينتسب إلى الأقاليم الشمالية والسلافية ، وهذه المقابلة بين العالمين من شأنها أن تزيد من سمة التفرد التى يتصف بها الكتاب . ونجد كامى يتوجه بالنقد إلى المحاولات التى يبذلها مختلف المفكرين لكبت الإحساس بالعبث عن طريق نبذ العقل وتنمية الأشكال الخاصة التى يعدها كامى أشكالاً منافية للعقل [٢] . ومهما يكن من شئ فإن كامى فى نفس الوقت يحتاط من تأليه العقل أو رفعه إلى مصاف الآلهة ، الأمر الذى ينزع إليه بحكم التراث الذى ورثه . فمن رأى كامى أن الإيمان الكامل بالعقل أو الرفض المطلق له ، كلاهما يعد خيانة لوضع الإنسان فى العالم ، كما أنهما يزيدان من تخبطه وهذيانه ، أما هم كامى فهو أن يقف على سبيل للحياة يقبل وجود العبث بدلاً من أن يحجبه وراء ستار العقلانية أو انعدام العقل .

---

(١) وقد عقب سارتر بما يلى على المعانى المختلفة التى يقصدها كل منه ومن كامى بكلمة العبث : «تعد فلسفة كامى فلسفة العبث ، فالعبث عند كامى ينشأ من العلاقة بين الفرد والعالم ، بين الحاجات المنطقية للانسان ، وبين انعدام المنطق فى الوجود . اما الموضوعات التى يستمدها من العبث فلا تخرج عن موضوعات التشاؤم الكلاسيكى . لكنى لا اعترف بالعبث بمعنى الخذلان وخيبة الرجاء التى يخلعها كامى على الكلمة . اما ما أسميه أنا بالعبث فيختلف اختلافا بينا ، فهو المصادقة الكلية للوجود التى تعد بل التى لا تعد أساسا لوجوده ، وعلى ذلك فالعبث هو حالة الوجود الأولى التى لا تحتمل التبرير » بارو ، ديسمبر ١٩٤٥ .

(٢) ليس هناك القدر من التماثل بين هؤلاء المفكرين على اختلافهم كما يقول كامى ، ففى بعض الحالات تتخذ النتائج التى توصلوا إليها طابعا مغايرا إذا ما وضعت فى السياق الكامل لمنهج الفكر عند هذا الفيلسوف أو غيره ، من ذلك مثلا ان عرض كامى لآراء كيركيجارد قابل للانتقاد فى مواضع كثيرة ، كما أن كامى ليس على جانب كبير من الفهم لمذهب الظواهر ، ولا لمفهوم هوسرل عن الماهية .

سبق أن قلت ان كتاب « أسطورة سيزيف » يزيد من حدة الثنائية الموجودة فى كتاب « أعراس » لدرجة أن هذه الثنائية تتخذ كل سمات التنافر الموجودة فى المفارقة ، وقد اتضح الآن أنه من الأفضل للإنسان أن يعيش فى ظل « مفارقة » Paradox من أن يعيش فى ظل « ثنائية » Dualism ، فمن المفروض فى الثنائية أنها تسمح بنوع من إفساح المجال ، أما المفارقة فتلقى بضوء من الشك على إمكان الحياة واحتمالها ، أو على قيمة هذه الحياة ، وإذن ، فليس مما يبعث على الدهشة أن تبدأ « أسطورة سيزيف » بالسؤال عما إذا كان يجوز أو لا يجوز للفرد أن يضع بنفسه حداً لحياته ، وعلى ذلك بدأ المقال بمناقشة حول الانتحار . ولقد سبق أن نوهت بأن هذا المقال يتمتع بقدر من التأمل والتفكير أكبر من القدر الموجود فى مقال « أعراس » ، ويقول كامى نفسه أنه كلما ازداد الفكر ، ازداد الإحساس بالقلق « إن القلق يزداد بازدياد الفكر » . ونتيجة هذا كله أن الاعتراف بوجود المفارقة إلى جانب التفكير الدائم فى هذه المفارقة ، من شأنه أن يسبغ على « أسطورة سيزيف » نوعاً من التوتر المضاعف ، حتى أن الكتاب يستهل بنغمة من التساؤل الذى يشوبه القلق ، وهو أمر أبعد ما يكون عن النهاية التى ينتهى بها كتاب « أعراس » والتى توحى بالانعزال الرواقى . ويتعرض الفصل الأول لدراسة مشكلة الانتحار ، وتصرح أول عبارة فى الكتاب بما لا يدع مجالاً للشك أن الانتحار هو المشكلة الفلسفية الوحيدة الجديرة بالاهتمام . وهكذا يعمل كامى منذ البداية على أن يعطى تأملاته نغمة عملية متميزة ، أما المعيار الذى اعتمد عليه فى الحكم على أهمية المشكلة فهو : ما هى الأفعال التى ينطوى عليها فعل الانتحار؟ ومثل هذه المشكلة إذا حكمنا عليها بمعيار على هذا النحو ، وكان من الممكن للإجابة أن تؤدى إلى الانتحار ، فإن مثل هذه المشكلة لابد أن تكون على جانب كبير من الأهمية . فالناس لا يموتون من أجل قضية وجودية ، ولكنهم ينتحرون رجالاً ونساء إذا ما أخفقوا فى الوقوف على الأسباب التى تكفى لاستمرار الحياة .

وبمقدار ما يعنى الانتحار أن نوعاً بعينه من الأفراد قد فقد الإيمان بأن الحياة تستحق أن تعاش ، فهو يعنى العزم على تحطيم مجموعة من العادات التى أقرها العرف . فنمط الحياة والتكرار اليومى اللذان يتكون منهما نسيج الحياة اليومية ، أصبحا بالنسبة للفرد بلا قيمة ولا دلالة ، ولا يقتصر الأمر على ذلك بل ان نمط

الحياة والتكرار اليومى يصبحان فى نهاية الأمر فوق طاقة الاحتمال ، وبالتالى توجه إليهما معاول التحطيم . وهذا يعنى وجود نوع من الانفصام بين الفرد وبين وجوده اليومى ، أما الشعور بالغربة بين الفرد من جهة وبين حياته من جهة أخرى ، وهو الشعور الذى ينتهى فى بعض الإحيان بالانتحار ، فهو الوسيلة الأولية لمعاناة العبث . ولهذا السبب ، يبدو أن الانتحار بوجه عام ، وبغض النظر عن الطرق الخاصة به مثل **الهاركيرى** hara-kiri ( أو الانتحار على الطريقة اليابانية ) إنما هو وليد الإحساس بالعبث . ويلزم مع هذا ، التنويه بأنه لا توجد علاقة متبادلة بين الطرفين ، فالانتحار بطبيعة الحال ينطوى على الاعتراف بوجود العبث على مستوى من المستويات ، بينما الاعتراف بالعبث لا يؤدى بصورة آلية إلى الانتحار . والواقع أن معرفة العبث معرفة « **عقلية** » قلما تؤدى إلى هذه النتيجة ، كما أن كامى نفسه قد أوضح أن شوبنهور[1] على سبيل المثال ، بالرغم من كثرة ما كتبه حول افتقار الحياة إلى المعنى ، وما وضعه من نظريات حول الانتحار ، لم يتطرف فى وضع نظرياته موضع التنفيذ إلى الحد الذى يقدم فيه على الانتحار .

وتثير هذه النقطة الأخيرة سؤالاً جديداً ، هل معرفة العبث عقلية تؤدى **منطقياً** إلى الانتحار؟ فشوبنهور لم يقدم على الانتحار ، ولكن هل كان يتعين عليه ذلك بحكم المنطق ؟ ويوجه كامى هذا السؤال فى صورة مختصرة فيقول : هل يبرر المنطق فعل الانتحار؟ ويكمن وراء هذا السؤال المقتضب ، على الأقل كما صاغهُ كامى ، نوع من التكرار فى المعنى أو نوع من البرهان الذى يدور حول نفسه . ونراه يتحدث فى الفقرات السابقة على هذه الجملة مباشرة عن وقوفه موقفاً منطقياً لا عن تفكيره بشكل منطقى ؛ كما نجده يثير بصفة خاصة مسألة الالتزام بالمنطق إلى أبعد حد . ومن

---

(١) كان شوبنهور أول فيلسوف أوروبى كبير استرعى انتباه الناس إلى الاوبانيشاد والبوذية وتأثر بهما تأثرا عميقا ، ولقد أبرز شوبنهور جانب الألم الذى يستغرق كل شىء ، فوصفه وصفا أكثر تفصيلا من أى وصف للألم تقدم به فيلسوف آخر . ولهذا فكثيرا مايشار إليه على أنه فيلسوف تشاؤمى . ولقد زعم شوبنهور ان الانسان لا يستطيع ان يجد الخلاص إلا فى التغلب على الارادة الكونية العمياء ، أما الانتحار الصريح فلا يكون لأنه بمثابة توكيد للارادة وعند شوبنهور ان هناك ثلاثة عوامل رئيسية تساعد على الخلاص : المعرفة الفلسفية ، وتأمل الأعمال الفنية ، والعطف على الآخرين . وهى تقوم على التسليم بأننا انما نتميز عن الآخرين من الناحية الظاهرية فحسب ، بينما نحن فى الحقيقة كل واحد . (المترجم) .

الواضح أن كامى يقصد من القضية التى يهتم بعرضها كل هذا الاهتمام ، يقصد بالمنطق مقياساً دقيقاً من التوافق بين الفكر والسلوك . وعلى هذا النحو يصبح السؤال الذى ألقاه كامى ، أو على الأقل الطريقة التى صاغ بها السؤال ، يصبح شيئاً غير ذى موضوع . فإن استعماله لكلمة « منطق » فيما سبق يدل على أنه عندما يسأل عما إذا كان العبث يؤدى منطقياً إلى الانتحار ، إنما يسأل فى الواقع عما إذا كان التوافق بين الفكر والسلوك ينشأ عن التوافق بين الفكر والسلوك . وما يبدو أمام أعيننا الآن مما جاء فى الصفحات الأولى من الكتاب ، ليس إلا مثلاً على إخفاقه فى الفصل بين الفكر الخالص وبين النزعة العاطفية ، وهذا أمر يذهب بالكثير من جوهر قضية كامى ، على الرغم من عدم مساسه بدقة القضية من حيث أحكام شكلها الصورى . فالسؤال الذى ألقاه كامى ، أو على الأقل الطريقة التى صاغ بها السؤال ، من اليسير تفهمه من الناحية الشعورية ، أما من الناحية الفلسفية فليس هو بالسؤال الصحيح . وان أقصى مايدعيه كامى بطبيعة الحال أن يكون داعية أخلاق وليس فيلسوفاً ، ويذكر بشكل محدد أن ما يرغبه هو دراسة الإحساس بالعبث وليس فلسفة العبث ذاته . ولابد أن نقبل هذا الموقف بطبيعة الحال ، إلا أننا يجب أن نأخذ فى اعتبارنا إذا ما قبلناه أن مايقدمه لنا كتاب «أسطورة سيزيف» ليس إلا دليلاً على انتشار حالة نفسية بعينها ، وليس دراسة فلسفية دقيقة لهذه الحالة . وعلى أية حال ، فإن الالتباس الذى ترتب على تفسير «المنطق» تفسيراً خاصاً سيكون له شأن كبير فى الحجج التالية ، حيث إن كامى يخصص جزءاً كبيراً من المقال للمناقشة ، وللوصول إلى حل لهذا السؤال الذى يحدث هذا الالتباس فى ثناياه . ولهذا يتعين علينا أن نحتال لتفادى التكرار فى هذا المقال ، إذا كان لا بد لنا أن ندرسه دراسة جادة . ويبدو أن أوضح طريقة ، هو أن نقبل ولو بصفة مؤقتة حقيقة وجود نوع من التنافر بين مايفكر فيه كامى ومايشعر به ، بل لايستبعد أن يكون إحساسه بوجود المشكلة إحساساً صادقاً ، ولو لم يتيسر له التعبير عنها تعبيراً يرضى مستلزمات المنطق الصورى . ونحن نعلم بالفعل أن كامى يعرض العبث فيما بعد باعتباره ، بالإضافة إلى أشياء أخرى ، انفصاماً بين الفكر والتجربة ، أو بين ما يقتضيه الإحساس وما يمكن للعقل أن يحققه . وعلى ذلك يمكن القول أن سؤال كامى يصور طبيعة العبث ويستلزم دراسة ضافية ؛ فبينما يتطابق المضمون مع التجربة الإنسانية ، توضح

الصياغة التى لا ترضى مقتضيات المنطق مدى قصور العقل عن استيعاب مثل هذه التجربة .

أما وقد أثار كامى مشكلة الانتحار وعلاقتها بالعبث ، فهو يترك هذه المشكلة بصفة مؤقتة لكى يوضح نقطة جديدة ؛ فبعد أن رأيناه يذكر فى بادىء الأمر أن تجربة العبث تستتبع إقدام البعض على تحطيم ذواتهم بالانتحار الجسدى ، نراه الآن يشير إلى أن معرفة العبث قد يؤدى بدلاً من ذلك إلى القضاء على العقل عن طريق نوع من الانتحار الذهنى ، ويسمى كامى هذا الانتحار فيما بعد ، لا سيما مع بعض الوجوديين المسيحيين « بالانتحار الفلسفى » Le suicide philosophique ومع أن كامى لا يذكر صراحة اسم ترتوليان [1] Tertullian إلا أن العبارة التى قالها هذا الفيلسوف : إن العبث هو القانون تعد العبارة المأثورة للانتحار الفلسفى بالمعنى المقصود من هذه الكلمة . وبانتقال كامى إلى الصورة الثانية من صور الانتحار ينتهى الفصل الأول » وعند هذا الحد نستطيع تحديد ثلاثة أفكار رئيسية ذكرها كامى : العبث ، الانتحار الجسدى ، الانتحار الفلسفى . وقد يكون العبث دافعاً سواء لتحطيم الذات ( عن طريق الانتحار الجسدى ) أو للمحافظة على الذات ( عن طريق الانتحار الفلسفى ) وهنا تتشعب دراسة كامى إلى ثلاثة اتجاهات متباينة ، ويحاول كامى فى نفس الوقت الإجابة على ثلاثة أسئلة رئيسية هى على الترتيب : (١) ما هى طبيعة العبث ؟ (٢) هل يبرر العبث الانتحار الفلسفى ؟ هل يعد العبث مبرراً للانتحار الجسدى ؟

أما تاريخ كلمة « العبث » وفقاً لاستعمالها فى الفرنسية بهذا المعنى الميتافيزيقى ،

---

(١) هو الفيلسوف الكاثوليكى الذى ولد فى قرطاجنة (١٦٥ - ٢٢٠) واعتنق المسيحية حتى أصبح كاهنا فانصرف إلى التأليف فى مسائل الدين ، دافع عن المسيحية بحرارة وإيمان ضد حكام الولايات الرومانية فبين عدم مشروعية الاضطهاد ، واحتج على قسوة الاجراءات المتخذة ضد المسيحيين ، ولما تناقصت الثقة بالعقل فى ذلك الحين ، ودعت الحاجة إلى التماس أساس للنزعات الانسانية العليا فى العاطفة ، عارض الفلسفة اليونانية ، وحمل على منطق أرسطو ، ونادى بمنهج جديد هو « استنطاق النفس » فبين ان النفس تنزع بطبيعتها إلى الدين ، لتكشف عن العواطف الدينية التى فطرها الله عليها ، أما العقل فهو سبيل القضاء على العاطفة الدينية ، وطريق الانسان إلى الانتحار ، وقد كانت له جمل مأثورة سارت مسار الأمثال كقوله : « دماء الشهداء بذور الكنيسة » ، وقوله « انه يقينى لأنه محال » . (المترجم) .

فهو تاريخ شائق بلا شك ؛ ولا أعتقد أن هذا التاريخ قد دون ، لكن هناك أمثلة متفرقة لاستعمال هذه الكلمة ابتداءً من أوائل القرن الحالى (عندما استعملها لوتى Loti مثلاً فى عام ١٩١٧) كما يمكن الرجوع بأصل الكلمة إلى رد الفعل المتزايد الذى أحدثه العلم منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر. وعلى أية حال ، فالشىء المهم بالنسبة لما نحن بصدده الآن هو ذيوع الكلمة إلى حد كبير فى الأدب الفرنسى الحديث والمعاصر ، نجد مالرو مثلاً فى أول كتبه الرئيسية « إغراء الغرب » يتحدث مرات عديدة عن العبثية الميتافيزيقية التى سيطرت على العالم الغربى فى القرن العشرين ؛ كما أن هذا المفهوم يظهر بشكل واضح فى بعض رواياته الأخرى مثل « الفاتحون » و « الطريق الملكى » . وكذلك سارتر يستعمل الكلمة استعمالاً طفيفاً ، لكنه يعرض ما يقصده منها عرضاً وافياً عندما يصور تأملات روكنتان حول شجرة الكستناء فى رواية « الغثيان » وقد استعمل غيرهما من الكتاب نفس الكلمة ، إلا أن أوفى وأحدث دراسة لها تلك التى وردت فى كتاب « أسطورة سيزيف » . ويختلف كل من سارتر ومالرو وكامى حول المضمون الدقيق الذى يراه كل منهم للكلمة ، إلا أنهم متفقون فى ربط الكلمة بطريقة أو بأخرى بما يبدو من استحالة إدراج الوجود تحت مقولات عقلية كافية ، كما أنهم متفقون فى خلع قدر كبير من الأهمية فى الوقت الحاضر على مسألة العبث .

وفى تصورى أن تعرض كبار الأدباء لمناقشة مسألة العبث على هذا النحو ، يشير إلى أصول فلسفية قديمة لهذه الكلمة ؛ وأن الفكرة كما يتعرض لها المفكرون الأوروبيون بالمناقشة فى العصر الحاضر ، لتوحى إما بخيبة الأمل الذى كان معقوداً على المذهب الهيجلى ، أو بالمحنة التى يتعرض لها المذهب ذاته . كما أن الاهتمام بمسألة العبث كما يعبر عنه الأدباء فى الوقت الحالى ، يشير إلى نوع من الحنين المتزايد إلى شمولية المذهب الهيجلى ؛ فالإدراك العقلى للعبث هو التجربة التى عاشها الشخص الذى كان متوقعاً ، على أساس تأكيدات هيجل القاطعة ، عالماً متسقاً اتساقاً منطقياً لكنه ، بدلاً من ذلك ، يجد على أساس تجربته الذاتية المباشرة نوعاً من الفوضى لا يقبله عقل أو منطق . وهكذا يظهر العبث باعتباره النتيجة التى توصل إليها من كان يظن أن تفسير الوجود تفسيراً عقلياً من الأمور الممكنة ، لكنه اكتشف بدلاً من ذلك هوة سحيقة بين المنطق والتجربة .

وبمحض الصدفة ؛ لم يخل الأمر من دلالة أن اثنين من المفكرين الذين استوعب كامى آراءهما استيعاباً كاملاً ، وهما بسكال وكيركيجارد قد اعترضا على ما اعتبراه نزوعاً متطرفاً إلى جانب العقل فى عصرهما ، فقد اعترض بسكال اعتراضاً شديداً على المزاعم العقلية عند ديكارت . مثلما كان موقف كيركيجارد تصدياً عنيفاً لمواجهة مذهب هيجل . ومما هو جدير بالذكر أن كامى فى موقفه هذا من الناحية العقلية ، ينتمى إلى الأخلاقيين ورجال اللاهوت أكثر مما ينتمى إلى الفلاسفة بالمعنى الدقيق للكلمة . والواقع أننا سنرى عما قريب أن مناقشة كامى لموضوع العبث قابلة لاعتراضات فلسفية كثيرة ؛ وعلى أية حال فإن الذى لا شك فيه أن انشغال كامى بمشكلة العبث تعكس سمة بارزة من سمات المناخ الفكرى فى أوروبا ، كما تعبر عن نوع من الإحساس بالأزمة ، ذلك الإحساس الذى يميز فيما يبدو الميتافيزيقا الأوروبية المعاصرة .

ولذا فإن فكرة العبث داخل إطار تاريخى ، تبدو بصفة خاصة شكلاً من الأشكال المناقضة للمذهب العقلى بدرجة حادة ، وقد تصل هذه الحدة فى المناقضة إلى حد الاختلاف مع المذهب العقلى فى النوع والدرجة ؛ لكن الاعتراض على المذهب العقلى الكلاسيكى كان له فضل إعداد الاساس الذى ينهض عليه . ولا يختلف الوضع فى البلاد الأخرى عما هو عليه فى فرنسا ذاتها ، ونرى ، بطبيعة الحال ، أولئك الذين يعدون وجود عدد كبير من أدباء العبث فى فرنسا أمراً يدعو إلى الدهشة والإستغراب مع ما لفرنسا من تراث وتقاليد ديكارتية . وبغض النظر عن أية اعتبارات أخرى سواء أكانت هذه الاعتبارات تدور حول « رد الفعل الحتمى » أو « ارتداد ذراع البندول » فما لا شك فيه أن فرنسا عاصرت تيارين ، التيار الأول هو النزعة الديكارتية ، والتيار الآخر الملازم للتيار الأول هو التراث المناقض للمذهب العقلى . وقد تصدر هذا التراث المجال الفلسفى فى فرنسا اعتباراً من أواخر القرن الماضى ومستهل هذا القرن ؛ بل إننا نجد بين من كان يشتغل بالفلسفة أو يقوم بتدريسها أشخاصاً مثل برجسون ، وميرسون ، وبرنشفيك ينكرون قدرة العقل [1]

---

(١) الذى لا شك فيه أن بداية القرن الحالى كانت تتميز بالحاجة الشديدة إلى نظرية أو إلى وجهات نظر ، وهى الحاجة التى لم تتبعها طريقة تين Taine فى التحليل التجريدى ، ولا فلسفة سبنسر Spencer ذات

وينظرون بعين الريبة إلى قدرته على إقامة أى نوع من الاتصال بين التجربة وبين العالم الخارجى ، اللهم إلا فى نطاق ضيق للغاية . ولقد انتقد برجسون هذا المبدأ فوصفه بالقصور عن إقامة اتصال بين العقل وبين الحقيقة المادية ، بينما يرى ميرسون أن العقل حين يحاول أن يطابق بين التجربة وبين مقولاته الخاصة ، إنما يترك جانباً كبيراً من اللامعقول دون مساس ، أما برنشفيك فيؤكد أن العقل دائماً ما يجابه اللامفهومية المتأصلة فى الكون ، ويضطر على الدوام أن يستعيض بالوصف والتصنيف عن فهم الكون . ونجد فى الإنتاج الأدبى لهذا العصر عرضاً لهذه الأفكار وإن كان أقل صرامة من الناحية الجدلية ؛ فنجد جوليان بندا يقول فى عام ١٩١٣ بلهجة تتسم بشىء من العنف ، إن موقف برجسون المناقض للمذهب العقلى قد أعطى معاصريه ماكانوا فى حاجة إلى سماعه بالفعل . ولا يؤكد هذا الأمر التركيز العام على نزعتى الرمزية والانطباعية فحسب ، بل نراه واضحاً وبنفس القوة عند كتاب مثل بروست ، وباجيه ، ورولان ، وفى النقد الأدبى عند كل من تيبوديه وشارل دى بو .

وثمة سمة بارزة نلاحظها فى موقف برجسون المناقض للمذهب العقلى ، وهى الاعتقاد الدائم فى إمكان فهم الوجود ؛ فالقول بإمكان فهم الوجود عند برجسون معناه أن الوجود لا يستعصى على الفهم ، ويعنى فى نفس الوقت أنه مفهوم بالفعل . حقاً إنه يزعم أن العقل لا يستطيع الإحاطة بالحقيقة واستيعابها ، لكنه لا ينكر إمكان الإحاطة بها عن طريق وسائل أخرى . والواقع أن مذهب الحدس عند برجسون يؤكد الوجود ، ويستكشف إمكان الوصول إلى منهج يحقق الاتصال بين الفرد وبين التجربة ؛ ومن هذه النقطة يظهر الجانب الأكبر من الصرامة والإطلاقية التى تتصف بها الآراء والأفكار التى تقول بمبدأ العبث فى العصر الحاضر . ولا يقتصر « فلاسفة العبث » على القول بأن الحقيقة غير معروفة ، بل يتعدون ذلك إلى القطع

= الطابع المادى ، ولا أسلوب أناتول فرانس A. France التهكمى الساخر . وفى مطلع القرن العشرين كانت هذه الاتجاهات قد تجلت فى فرنسا بشكل واضح فى آراء كل من برجسون ، وميرسون ، وبرنشفيك ، فضلا عن موريس بلوندل M. Blondel ، وقد تميزت هذه الاتجاهات الجديدة بصفة عامة بميلها نحو مقاومة الآلية ، واقبالها صوب النزعة الانسانية ، واستهجانها لمذهب أولئك الذين يعتقدون ان الأساليب المادية وتطبيقات العلوم الانسانية كفيلة بحل جميع المشكلات التى تهم الإنسان . (المترجم) .

باستحالة معرفتها ، وهم يرفضون القول بوجود القدرة على الفهم ، تلك القدرة التى يمكن عن طريقها الوصول آخر الأمر ، سواء عن طريق العقل أو الحدس أو أية طريقة أخرى إلى إقامة الاتصال مع الحقيقة . أما بالنسبة لكامى فإن العبث يتخذ طابعاً غير قابل للتعديل ، الأمر الذى يجعله على التأكيد مغايراً فى الدرجة وربما فى النوع للنزعة المناقضة للمذهب العقلى التى جاءت قبله ، والتى مهدت الأرض لظهوره . وبينما نرى من تقدم من المفكرين يؤكد قصور العقل ، بدافع من الحماسة لأية وسائل أخرى غير العقل تؤدى إلى المعرفة ( الحدس ) ، نجد كامى يقول بأن العقل قاصر ، ثـم لا يقدم بعد ذلك أى طريق آخر يهدى إلى الحق .

وعلى الرغم من العرف الذى جرت عليه اللغة فى الاستعمال العادى ، مما يضطر كامى إلى استخدام الاسم noun بحيث يتكلم عن العبث l;absurde ، فهو بالتأكيد لا يستعيض عن المطلقات التى سبق له أن رفضها مطلقاً آخر جديدًا . ومما لا شك فيه ، وواضح مما قاله ، أنه على الرغم من أن الشيء الموجود قد يفصح عن العبث ويبرره ، فإن العبث نفسه ليس شيئاً موجوداً . ويشير كامى مؤكداً فى إحدى الفقرات التى اقتطفتها وأوردتها فيما بعد ، إلى أن العبث ما هو إلا علاقة ، علاقة انعدام التوافق بين الفرد من ناحية ، وبين العالم من ناحية أخرى . فليس العبث **شيئاً قائماً بذاته** thing-in-itself ، بل هو تقابل شيئين آخرين غير العبث نفسه .. هما : الوجود من ناحية والعقل الفردى من ناحية أخرى . ويترتب على القول بأن العبث ما هو إلا علاقة بين العقل الذى يعيش التجربة ويكابدها ، باعتباره شطراً من الشطرين اللذين تقوم عليهما العلاقة ، يترتب على ذلك أنه لا يمكن تصوير العبث على أنه شيء كلى مطلق ؛ وكذلك قولنا بأن العبث علاقة ، فضلاً عن طبيعة هذه العلاقة نفسها ، يؤكد العبارة القائلة : « **هذا غير معقول بالنسبة لى** » ، ولا يسمح للفرد أن يقول : « **هذا غير معقول** » . ولذا ، فعلى الرغم من اشتطاط كامى فى القول بأن ما لا يفهمه يعتبر مستعصياً على الفهم ، فإن مما يبرر قوله هذا المبدأ القائل بأن ما لا يفهمه يعتبر مستعصياً على فهمه هو شخصياً ، ومع هذا فإن العبارة التى قالها كامى توحى بأنه ينظر إلى ما لا يفهمه هو شخصياً ، على أنه غير مفهوم على الإطلاق . وليس فى مقدور كامى بالطبع أن يدلل على هذا الأمر أو يحققه ، ولا يعدو أن يكون تأويلاً لما توحى به بعض الفقرات . والواقع أن المناقشة التى تدور

حول العبث فى كتاب « أسطورة سيزيف » تتسم بالخلط والاضطراب نتيجة لعجز كامى عن التفرقة بين ما هو « **غير مفهوم** » unknown وما هو « **غير قابل للفهم** » unknowable ونرى فى الفقرة التالية مصداقاً لهذا الكلام ، إذ يقول كامى : « سبق أن قلت إن العالم غير معقول ، غير أنى كنت متسرعاً فيما قلت ، فكل ما أستطيع القول به أن العالم لا يخضع لمقاييس العقل ، ولا يمكن اعتبار العقل طريقاً لفهم العالم . ومع كل هذا فاللامعقول ليس إلا مواجهة هذا العالم المنافى للعقل بالرغبة المستميتة التى تنشد الوضوح ، تلك الرغبة المتأصلة فى نفس الإنسان . ويعتمد اللامعقول [1] فى وجوده على الإنسان مثلما يعتمد على الوجود ذاته » .

ويبدو أن كامى فى العبارتين الأوليين من الفقرة السابقة بصفة خاصة ، يحاول إظهار الفرق بين ما هو « غير مفهوم » وما هو « غير قابل للفهم » ، وقد صدق كامى فى قوله إن العالم ليس بالضرورة منافياً للعقل ، بل إن كل مايقصده أن العالم لا يخضع لمقاييس العقل ، أى أن العالم غير مفهوم لكنه لا يزعم استحالة فهمه ، ومن ثم فالطريق لا يزال مفتوحاً أمام الفروض الأخرى . من ذلك مثلاً الحدس الذى قال به برجسون[2]. ثم يتجاهل كامى فى فقرة تالية هذا التمييز الحقيقى والضرورى فيما أرى بين ما هو غير مفهوم وما هو غير قابل للفهم كما أسلفنا ، إلا أنه يعرض لنا بدلاً من ذلك الرأى القائل بأن العبث لا يخضع لمقاييس العقل على الإطلاق . فالإنسان يختلف اختلافاً جوهرياً عن بقية الكائنات ، فوعى الإنسان يميزه عن بقية العالم وما فيه ، ومن وجهة نظر الإنسان لا يعد العالم غير مفهوم

---

(١) الكلمة فى الأصل The absurd وقد آثرنا ترجمتها باللامعقول بدلا من العبث فى هذا السياق ، حتى تستقيم المقابلة المنطقية بين النقيضين (المترجم) .

(٢) الواقع أنه لاسبيل إلى تحصيل معرفة ميتافيزيقية حقيقية إلا بالعدول عن التصورات والاتجاه إلى الحدس ، وما دام التصور فى أصله هو مجرد أداة للعمل أو للفعل ، لا للنظر أو المعرفة ، بأن من العبث أن نحاول معرفة الواقع عن طريق التصورات ، وكل محاولة يراد بها فهم الوجود عن طريق مجموعة من التصورات ، لابد أن تفضى بنا إلى مذاهب ميتافيزيقية متهافتة ، قوامها تفسير الحياة والروح بالرجوع إلى أداة ميكانيكية يستخدمها الإنسان للتصرف فى المادة ، وإذاكان من شأن العقل فيما يقول برجسون أن يثبت ويبرهن ، فإن من شأن الحدس أن يدرك ويعرف ، وما أكثر الأشياء التى نبرهن عليها دون أن نعرفها ، ولكن ما أكثر أيضاً تلك الأشياء التى نعرفها دون أن نستطيع البرهنة عليها . (المترجم) .

فحسب ، بل وغير قابل للفهم . فثمة هوة قائمة لا يمكن لأى نوع من المعرفة أن يتخطاها ، ولن تتوافر المعرفة للإنسان إلا إذا توقف وجوده من حيث هو إنسان ، واندمج فى الوجود المادى الخارجى ، ذلك الوجود الذى يكابده ويعايش تجربته : « لو كنت شجرة بين الأشجار ، أو قطة فى مملكة الحيوان ، لأصبح للحياة معنى ، ولانتفى وجود المشكلة من أساسها ، وفقدت كل ما تنطوى عليه من دلالة ، حيث أصبح لبنة فى بناء هذا العالم » .

وإذا أضفنا هذه الفقرة إلى جانب الفقرة التى سبقتها ، لاتضح إلى أى حد من الخلط وصل الأمر بكامى ، وهو الخلط بين النظر إلى الوجود باعتباره غير مفهوم لكن إمكان فهمه لا يزال قائماً هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى النظر إلى الوجود باعتباره غير قابل للفهم فى جوهره . وإلى جانب كل هذا ، نجد كامى يشتط فى قوله حين يرى أن العبث ليس إلا علاقة عامة ومطلقة ، وأن العامل الذاتى لدى الإنسان الموجود بالضرورة فى هذه العلاقة ، يتيح له تأكيد التجربة الخاصة التى عاشها ، فى صورة التجارب المماثلة التى عاشها غيره من الناس . وهذا الأمر يتطلب الاعتراف بأن هذه التجربة لم تعد تنطبق على جميع الحالات ، فى حالة عدم وجود المطلقات أو الكشف الإلهى ، بأكثر مما انطبقت آراء عديد من المفكرين الذين رأوا خلاف ما ارتآه كامى . ويميل الفرد إلى الشك فى هذه الحالة ، كما حدث فى حالات سابقة فى « أسطورة سيزيف » ، إلا أن الدافع وراء اصرار كامى فى شىء من صلابة الرأى على استحالة فهم الوجود هو عدم المساس بفكرته عن العبث . ولا تعدم هذه الصفحات على الإطلاق موقفاً عاطفياً قوياً ، ونزعة سابقة إلى تأييد مبدأ العبث ، تلك النزعة التى كثيراً ما تنال من المنطق الذى تقوم عليه هذه الصفحات ، وأحياناً ما تجعله منطقاً زائفاً ويصر كامى على ضرورة « **الانعدام الكلى للأمل** » و« **الرفض الدائم** » و« **السخط النفسى** » ، ويستطرد قائلاً :

« وأى شىء ينال من هذه المستلزمات سواء بتعديلها أو بالقضاء عليها ( وفوق كل اعتبار الإذعان الذى يحطم الاختلاف ) كل هذا من شأنه القضاء على فكرة العبث ، والانحدار بالموقف الذى يمكن أن نستمده من الفكرة نفسها » .

ولقد برر كامى هذا الرأى الذى قطع به على أساس أنه ينبغى عليه أن يبقى على

ما رأى أنه صحيح ؛ وبالرغم من ذلك نراه بعد وقت قصير يصرح بأن العالم ليس غريباً غرابة كاملة ، ويصدق حين يقول : « ... فى وسعنا أن نفهم وأن نفسر كثيراً من الأشياء » . والواقع أن تثبيت مبدأ العبث لم يكن إلا نتيجة لمقدرة العقل الجزئية ، الأمر الذى أوضح كامى حدوده ومدى معرفته . وان الهوة القائمة بين الإنسان والعالم ليست هوة جوهرية أو مطلقة كما توحى بذلك بعض آرائه ، بل انه نظرا للمبدأ الذى قال به وهو ضرورة الإبقاء على ما يرى أنه صحيح ، لا بد له ألا يتجاهل هذه النقطة الأخيرة . فلعل هذه النقطة لا تقل عن سابقتها من حيث وضع أساس للسلوك مماثل من ناحية المشروعية ، وكذلك أقرب إلى الصواب . لكن هذا قد يؤدى إلى إقصاء الأفكار عن مشكلة العبث ، وقد يهبط بقيمة التمرد هبوطاً شديداً ، على الأقل فى المرحلة التى صورتها « أسطورة سيزيف » الأمر الذى لن يرضى به كامى .

إن دراسة موضوع العبث حتى هذه السطور تؤكد أنه موضوع ينطوى على فكرة عقلية كبيرة ؛ إلا أن كامى يوضح أن العبث تجربة عاطفية واسعة الانتشار ، يشعر بها كثير من الناس الذين لم يصلوا بها إلى مستوى الفهم العقلى المجرد . ونراه فى الواقع يؤكد أن العبث تجربة يشعر بها الفرد أولاً ، ويأتى بعد ذلك صياغتها فى القالب الذهنى الخالص . ويبدأ فى الفصل الثانى من « أسطورة سيزيف » بعرض العبث من خلال تجربة عاطفية ... ما هو ، وكيف ينشأ ... ثم يستطرد بعد ذلك فى هذا الفصل إلى مناقشة العبث من حيث هو موقف عقلى تجاه العالم .

ويرى كامى أن الإحساس بالعبث لا يقتصر على الأدلة التى تشير إليه فى الأدب فحسب ، بل وفى المحادثات اليومية والاتصالات العادية مع الناس . فمن الجائز معاناة العبث بصورة تلقائية دونما استعداد سابق من الذهن أو الحواس . أما كشف العبث عن نفسه لدى بعض الأفراد ، فمثله فى التعسف مثل الرحمة الإلهية التى تظهر للمؤمن عند توقعها . وعلى وجه العموم ، فإن الإحساس بالعبث غالباً ما ينشأ بطريقة أو أخرى من أربع طرائق مختلفة ، أولاً : الطبيعة الآلية لحياة عديد من الأفراد ، أو الروتين السقيم الذى يميز هذه الحياة ، مما يجعل أحدهم يسائل نفسه ذات يوم عن قيمة وجوده وعن الغاية من هذا الوجود . وليس هذا التساؤل إلا الإيعاز بعبثية الوجود ( ولعلنا نلاحظ ـ بمحض الصدفة ـ أن كامى على ما يبدو

ينظر إلى التكرار السقيم الذى تتسم به حياة الكثيرين ، لا سيما فى المجتمعات التى تتمتع بنصيب كبير من الحضارة ، على أنه الصورة الحديثة لأسطورة سيزيف ) . يستمد الوعى بالعبث مصدره الثانى من الإحساس الحاد بمرور الزمن ، أعنى الإحساس بالزمن باعتباره عنصراً مدمراً ، وربما ألحقنا بهذه التجربة ، التحقق مما يتصف به الموت من ضرورة وحتمية . ثالثاً ، ينشأ العبث من الإحساس بالانعزال فى عالم مغترب يشعر به الناس بدرجات متفاوتة ، وقد ينتج هذا الشعور بالانعزال عن الإحساس بأننا إنما وجدنا بمحض الصدفة وبلا سبب معقول ، وهو الإحساس الذى نجده لدى بسكال وكيركيجارد وغيرهما من الوجوديين المعاصرين . وقد يصدر العبث ، وهذا مثال تعرض له سارتر فى رواية « الغثيان » عن الوعى المباغت بالطبيعة المغتربة فى جوهرها ، والكامنة فى الأشياء الطبيعية المألوفة والمعروفة لدى كل إنسان باسم الحجر ، والشجر ، والأريكة .. الخ . وقد يتواجد لدينا إحساس حاد يسميه كامى : « العداوة البدائية تجاه العالم » وأخيراً يمكننا معاناة العبث عن طريق الإحساس الحاد بانعزالنا انعزالاً جوهرياً عن غيرنا من بنى الإنسان ، ويقول كامى إن بنى الإنسان لديهم القدرة على إفراز نوع من الجوهر اللا إنسانى ، فنى خلال لحظات بعينها من الرؤيا تصدمنا حقيقة التصرفات الآلية التى ينعدم فيها كل إحساس ، والتى تشكل السلوك العادى لدى الإنسان . وهذا الإحساس مماثل لما نراه أحياناً عندما نرقب فرداً أثناء حديث تليفونى فإذا به عاجز عن سماع الحديث الذى يدلى به . أما الانطباع الذى يتركه الموقف ، فهو وجود دمية لا تنتسب إلى عالم الإنسان . وثمة دليل آخر على الأشياء التى توحى بالعبث هو على ما أعتقد ، الإحساس بالقلق الغامض الذى يصدر أحياناً عن الصفة اللا إنسانية للشخصيات التى تمثل فى الأفلام الصامتة . وتحت العنوان نفسه يضيف كامى الإحساس بالاغتراب بالنسبة لأنفسنا ، وهو الإحساس الذى نشعر به عند رؤية أخ لنا مألوف ، ومع هذا يثير قلقنا ، الأمر الذى يعد انعكاساً لصورتنا فى المرآة ، أو فى صورة فوتوغرافية .

ثم ينتقل كامى إلى الفهم العقلى المجرد لتجربة العبث ، فيهتم بإيضاح قصور العقل وعجزه عن إعطاء عرض للتجربة يفى بالغرض ؛ ويقول ان الوظيفة الرئيسية

للعقل هى التمييز بين الحقيقة والزيف وبين اليقين والشك ، لكن عندما يتأمل الذهن فى النشاط الذى يقوم به ، يجد نفسه عاجزاً عن وضع هذه الفروق موضع التنفيذ . ولكى يوضح كامى هذه النقطة ، يدرس على التوالى ما يسميه إخفاق المنطق فى الوصول إلى الحقيقة ، وإخفاق العلم فى الوصول إلى تفسير عقلى للوجود . أما بالنسبة للمنطق ، فكامى يشير إلى تدليل أرسطو بأن افتراض صحة الشىء أو خطأه ينتهى فى كلتا الحالتين إلى مأزق منطقى ، وهذه هى القصة القديمة حول الرجل الكريتى ، الذى قال أن جميع الكريتيين بلا استثناء كاذبون ، بينما يعد هو نفسه كاذباً ولو قال الحق لأنه كريتى . أما الصيغة الكاملة للقضية فتجرى على الوجه التالى : إذا قلنا بالقضية أن جميع القضايا صادقة ، معنى هذا أننا نثبت ضمن ما نثبت ، القضية المناقضة التى تفيد بأن جميع القضايا كاذبة ( أى أنه إذا كانت جميع القضايا صادقة ، إذن فالرأى القائل بأن جميع القضايا كاذبة يصبح رأياً صادقاً ) ولذا لا يمكن أن تكون القضية الأولى قضية صادقة . وعلى العكس إذا قلنا بأن جميع القضايا كاذبة ، فبالتالى تصبح القضية الأولى قضية كاذبة ، ولذا يتحتم أن تكون هناك على الأقل قضية واحدة صادقة ؛ وفضلاً عن ذلك ، إذا قلنا بأن القضية المناقضة لقضيتنا هى القضية الكاذبة ، أو أن قضيتنا هى ، دون غيرها ، القضية الصادقة ، فسنرى أنفسنا منساقين وراء عدد لا نهاية له من الأحكام الخاصة بالصدق والكذب ، وفى رأيى أن كامى فى هذا الموضع إنما يسىء عرض آراء أرسطو إلى حد ما ، وهو الذى قال بإمكان التدليل المنطقى . ويظهر أن كامى قد استشهد بأرسطو دون الرجوع إلى السياق الكامل للعبارة الأولى فى الفقرة التى ساقها ( أسطورة سيزيف ص ٣١ ) وليس من رأى المناطقة المحدثين أن هذه المفارقة تستعصى على الحل بالطريقة التى يوحى إليها كامى ، على الرغم من استخدامه لها لتأييد ما يراه من أن مطلب الذهن للحقيقة المطلقة المتوحدة لا بد أن يمنى بالخيبة والخسران .

ولقد سبق آخرون كامى فى نقد الطبيعيات ، ويعد جوته واحداً من عديد من المفكرين الذين سبقوا هوايتهد فيما سماه بعد ذلك مغالطة وهذه من شأنها أن تخلط صورة العالم عن الواقع فى أية لحظة من لحظات التاريخ ، مع صورة الواقع كما هو

عليه بالفعل [1] . ونجد كامى على وعى بهذا الخلط بحيث يجاهد لإظهاره والكشف عنه ، فهو يقول ان العلم يبدأ بتعداد عدة قوانين طبيعية ، ونحن نتقبل هذه القوانين بدافع الاستزادة من المعرفة ؛ ويتجه العالم بعد ذلك إلى الكشف عن آلية العالم الطبيعى ، وبذلك تزداد آمالنا ، فهو يبدأ بعزل بعض الأجزاء المكونة ، ويتدرج بالجزء حتى ينتهى به إلى الذرة ، وينتهى بكل ذرة إلى الإلكترون ، وهكذا إلى ما لا نهاية حتى يصل به الأمر ، إذا ما طلبنا منه المزيد ، إلى أن يحدثنا عن وجود نظام خفى لحركة الكواكب السيارة يدور حول النواة . وهذه اللحظة بالنسبة لكامى هى لحظة خيبة الأمل الكبرى ، فالبحث الذى بدأناه ليكون عرضاً منطقياً للواقع ينتهى به الأمر إلى استعارة شعرية . ونتيجة للتطورات العلمية الحديثة احتلت هذه الاستعارة مكان غيرها فى العصور السابقة ( مثال ذلك استعارة ساعة اليد أو ساعة الحائط فى القرن الثامن عشر) لكن سيأتى اليوم الذى تحتل مكانها استعارة جديدة ؛ وأن أقصى ما يمكن للعلم أن يقدمه فى هذا الصدد عن طريق الصور والافتراضات هو المقدرة وليس المعرفة . ويرى كامى أن العلم يترك لنا الخيار بين وصف العالم الطبيعى وصفاً قد يكون دقيقاً لكنه يفصح عن حقائق غاية فى الضآلة ، وبين فروض قد تعطينا المعرفة ، إلا أنها تتغير من يوم إلى يوم ، وبالتالى لا يمكن أن تكون فروضاً دقيقة . ويختتم كامى كلامه بقوله أنه مثلما ينتهى المنطق إلى النسبية ،

---

(١) كان هوايتهد فى الكتب التى تمثل المرحلة الوسطى من مراحل حياته وهى : «أصول المعرفة الطبيعية» ١٩١٩ ، و«فكرة الطبيعة» ١٩٢٠ ، و«مبدأ النسبية» ١٩٢٢ مهتماً بفكرة الطاقة كما تعلمها عن السير ج .ج طومسون ، وفى رأى هوايتهد ان هذه الفكرة تعنى أن البسائط الفيزيقية التى ينتهى اليها التحليل إن هى إلا خطوط من القوة لها اتجاه ، وليست هى جزئيات من المادة تشغل نقاطا من مكان ولحظات من زمان . وهذا هو ما أدى به إلى فقد المفاهيم النيوكونية الكلاسيكية . هذا وقد نظر هوايتهد إلى فكرة خطوط القوة التى يتداخل بعضها فى بعض فى «مجالات» على انها مشابهة للمنهج المنطقى الخاص بطريقة «التجريد الشامل» التى ابتكرها هوايتهد ، والتى بواسطتها تعرف الحقائق الهندسية مثل النقط والخطوط لا على انها موجودات واقعية ولا موجودات عقلية ، بل على انها شبكات من علاقات تحكم الطريقة التى تتداخل بها الأجسام ذوات الأشكال المختلفة . على ان هوايتهد فى الكتب التى تمثل المرحلة الأخيرة من مراحل حياته وهى : «العلم والعالم الحديث» ١٩٢٦ ، و«التطور وعالم الواقع» ١٩٢٩ ، و«مغامرات الأفكار» ١٩٣٣ تحول إلى اقامة نسق ميتافيريقى شامل مؤسس على هذه الأفكار ، ولكنه يرتكز على دراسة تأملية لما يمكن أن يعد «كائنا فعليا» فى تيار التطور داخل الطبيعة . (المترجم) .

فإن الطبيعيات كذلك تنتهى إلى الشعر ، وعلى حد تعبيره : « وبالتالى فإن الفطنة هى الأخرى تقول لى بأسلوبها الخاص إن هذا العالم عبث » ولا بد أن نلاحظ ولو عرضاً أن كامى فى معرض حديثه عن العلم لا يستشهد بالنتائج التى توصل إليها علم الفلك الحديث لتأكيد عزلة الإنسان أو عرضية وجوده ، ولو أن اتخاذه مثل هذا الموقف يدل على تناقضه مع ما قال به من آراء فى الطبيعيات ؛ وعلى أية حال ، فإن كامى لا يفصح عن أى تذوق للصور المستحدثة التى تنتج عما يحدثه علم الفلك من فزع وإرهاب .

وثمة اعتراضات كثيرة توجه إلى آراء كامى فى المنطق والعلم ؛ أما بشأن الصعوبات المنطقية ، فلا أحتاج لأكثر من القول بأن المناطقة المحدثين ردوا على هذه الصعوبات ، وذلك بأن أحالوا الألفاظ التى من قبيل « صادق » و « كاذب » إلى عالم السيميات [1] semantics وأوجدوا مقولات جديدة يدرجون تحتها القضايا المنطقية ، هذا إلى جانب أن تهجم كامى على العلم لا يزال ضيق الأفق ؛ فهم يتجاهلون مثلاً أية مناقشة للمدى الذى يمكن للمقدرة فيه أن تكون بمثابة تأكيد للمعرفة الصحيحة ؛ ذلك إن لم تكن معرفة يمكن التدليل عليها من الناحية الصورية . إلا أنه لا يزال هناك جانب بعينه ، يظهر فيه كامى كما لو كان يتمتع بحصانة تامة . ولو أنه من المشكوك فيه أن يكون كامى قد قصد بالفعل إلى أن يكون ذلك . ونجد كامى فى « أسطورة سيزيف » يلتمس بالفعل عالماً واجب الوجود « فى ذاته » من الوجهة المنطقية ، إلا أن العالم لا يمكن أن يكون كذلك لأن الوجود يتكون فى الأصل من وقائع مادية ، فلابد للوقائع أن تتصف بالتعسفية أو

---

(١) السيمية هى علم معانى الألفاظ ، وهى مبحث جديد من مباحث اللغة ، ظهر على أيدى طائفة من العلماء ، بحثوا فى المنطق واللغة وأساليب التعبير ، وسموا مبحثهم بالسيمية أخذا من كلمة semasiology; semantic; sematic وكلها مأخوذة من كلمة «سيما» sema اليونانية بمعنى العلامة أو الرمز أو الإيماء . ويقوم هذا المبحث فى أساسه على بحث العلاقة بين حروف الكلمة ودلالتها ، ومدار السؤال فيه : هل تدل حروف الكلمة بلفظها على شىء من معناها ؟ ورغم اختلاف أجوبة العلماء على هذا السؤال فانهم يتفقون على أن كثيرا من الكلمات نشأ من الحكاية الصوتية ، وانها لذلك تدل بلفظها على شىء من معناها ، وانها خليقة لذلك أن تتشابه فى جميع لغات العالم . ومن أشهر الباحثين فى هذا الميدان : أوجدن ogden وريتشاردز Richards صاحبا كتاب «معنى المعنى» . (المترجم) .

اللامفهومية ، حيث إنه يمكن بصورة أولية أن تكون على خلاف ما هى عليه ، فالعالم الذى ينشده كامى لا يمكن أن يكون عالماً مفهوماً فى معناه بالنسبة للعقل الذى يعايش التجربة . ويترتب على ما لموقف كامى من طبيعة لا تقبل الاعتراض ، أن ما يقوله من استحالة تفسير الوجود تفسيراً عقلياً ، يوضح التفسير العقلى للوجود بحيث يتحتم قبول ما يراه قبل أن يقدم على هذا التفسير . لكن ملاحظات كامى حول العبث من شأنها أن تذكرنا ، إلى جانب كافة أنماط التفكير الوجودى ، أنه لا يمكن فهم الوجود فهماً عقلياً خالصاً ، وأن التجريدات الفكرية مخففة لا محالة فى النيل مما تتميز به الأشياء من مادية وخصوصية .

وإن وصف كامى لتجربة العبث يماثل أنماطاً أسطورية قديمة ومألوفة تمثل وضع الإنسان فى الوجود ؛ فالعبث يتخذ موقفاً مماثلاً لموقف تنتالوس Tantalus المتلهف على الماء والأشجار المثقلة بالثمار البعيدة عن تناول يديه ؛ كما يشبه موقف برومثيوس Prometheus المكبل بالأصفاد والذى أضحى غذاء للنسر يقتات به فى كل يوم ، ويشبه أيضاً موقف سيسفوس Sisyphus الذى يظل يدفع الصخرة إلى أعلى الجبل ، وتظل الصخرة تندفع إليه مرة ثانية .. وهكذا . ويعيد العبث فى صورته الأولية هذه ــ إلى الأذهان ، نكران الآلهة أن يطالب الإنسان بالوقوف معها على قدم المساواة . والواقع أن كامى يخلع على العبث الكثير من صفات الجدة والحتمية والشمولية التى تتصف بها التراجيديات الكلاسيكية . ومع كل هذا فهو لا يمكنه أبداً أن يقبل العبث دون مناقشة ، فكامى يصور العبث باعتباره مزجاً بين العاطفة والجمود .. ينوء به الإنسان ، ولكنه واثق من التغلب عليه بطريقة أو بأخرى . وقد كتب فاليرى ساخراً ذات مرة أن سيسفوس قد أفاد على الأقل فائدة واحدة ، وهى التمتع بعضلات قوية نتيجة لعبء العبث الذى كان منوطاً به ، لكن كامى يذهب إلى أبعد من هذا إذ يحاول استبانة ما إذا كان من الممكن الحصول على قوة روحية ، وإذا كان الأمر كذلك ، فإلى أى مدى يمكن الإفادة من هذه القوة ؟ وقبل أن يقوم كامى باستجلاء الإمكانيات الإيجابية التى ينطوى عليها العبث ، يحاول أولاً استجلاء ما إذا كان من الممكن استلاب هذا العبث . والطرق القديمة لاستلاب العبث اثنتان ؛ فلما كان العبث فى أساسه عبارة عن علاقة ، فإن أوضح طريقة للتخلص من العبث هى القضاء على أحد شطرى هذه العلاقة . فيمكن للفرد

على سبيل المثال أن يلغى الوجود الذى يكابده العقل فى تجربته باعتباره وجودا لا معقولاً ، وذلك عن طريق نبذ العقل ، والاتجاه صوب المناهج الروحية ، والإيمان بالحياة الأخرى التى لا بد وأن يكتنفها الإدراك الإلهى المقدس . وهذه بالطبع هى ومضة الإيمان التى تتخذ من العبث نقطة للانطلاق ؛ ويؤيد هذا الرأى كل من ترتوليان وبسكال وكيركيجارد وغيرهم من الفلاسفة ، ويسمى كامى هذه الومضة من الإيمان « انتحاراً فلسفياً » . أما الطريق الثانى للاستلاب فهو طريق لا علاج للنتائج المترتبة عليه ، ولذا كان من النادر المعنى فيه ؛ هذا الطريق هو إلغاء الشطر الثانى من العلاقة ، أى القضاء على العبث ، بالقضاء على الفرد الذى يعانى من انعدام المنطق فى هذا الوجود . والانتحار البدنى من أنجع الوسائل وأيسرها للوصول إلى هذا الغرض ؛ فالفرد يحطم عن طريق الانتحار الوسيلة الوحيدة لمعاناة العبث .. نفسه ذاتها .. وذلك بالإقدام على عمل أقرب إلى الاتساق فيما يبدو مع التجربة ذاتها .

ويبدأ كامى بعد ذلك فى دراسة هذه الطرق دراسة تفصيلية بادئاً بالانتحار الفلسفى ، وقد سبق أن رأينا كيف أن كامى يتمتع بمكانة خاصة فى تراث النزعة المناقضة للمذهب العقلى ؛ ومع هذا نجده يبدأ دراسته للانتحار الفلسفى بالهجوم على هذا المذهب ، لكن ذلك لا يعنى تناقضاً حقيقياً ، لأن كامى إنما يهاجم تلك النزعة التى سبق أن أشرنا إليها ، والتى إذا ما اكتشفت حدود العقل ومداه نبذتها ورفضتها لكى تقبل الإيمان أو الحدس باعتبارهما طريقين إلى المعرفة المطلقة . وإن مبدأ كامى عن العبث ليعترف هو أيضاً بحدود العقل ومداه لكنه يتخذ من هذه الحدود موقفاً مغايراً ، فهو يقبل حدود العقل ، ولكنه يتمسك بالعقل باعتباره الحلقة الوحيدة ، على الرغم من كونها واهية ، بين الواقع والإنسان . وهكذا نرى أن إصرار كامى وتشبثه بحقيقة العبث يتصل على نحو ما بنوع من النزعة العقلية المتطرفة . أما النزعة المناقضة للمذهب العقلى والتى يرفضها كامى فهو يطلق عليها : الفكر الوضيع la pensee humiliee .

ويرى كامى أن الوعى الحاد بالعبث يعد سمة شائعة بين كثير من المفكرين من أمثال كيركيجارد وشيستوف ، هيدجر وياسبرز ، هوسرل وشيلر وبناء على تفسير

كامى لمواقفهم ، ذلك التفسير الذى قد يؤدى إلى اختلاف كبير بين مؤرخى الفلسفة ، والذى مؤداه أنهم جميعاً رأوا أن طريق العقل السامى إلى المعرفة طريق موصد ، ومن ثم سلكوا إلى هدفهم دروبا جبلية ضيقة وخطيرة .. ألا وهى دروب الدين المنافية للعقل والمنطق . ويلخص كامى فى الصفحات الأخيرة من الفصل الثانى تدليل كل منهم على وجود العبث ، وينتقل كامى بعد ذلك إلى اختيار كل من كيركيجارد وشيستوف ليقدم عنهما دراسة مستفيضة باعتبارهما النموذجين الرئيسيين لتوضيح كيف أن الاعتراف بالعبث يستتبع ومضة الإيمان التى يعتبرها كامى مجرد لجوء إلى الافتراض الذى لا يقوم على دليل . كما يشير فى إيجاز إلى ياسبرز ، وتوضح لنا هذه الإشارة فى يسر واختصار طبيعة الانتحار الفلسفى الذى يرفضه كامى ، ويقول كامى على لسان ياسبرز أن إخفاق العقل فى فهم الوجود والوقوف على حقيقته « يفصح بالتأكيد دونما حاجة إلى شرح أو تفسير » لا عن العدم ولكن عن وجود المتعالى . ويؤكد ياسبرز المتعالى والنمط الفرضى فى الوجود باللجوء ، كما يقول صراحة فى هذا الموضع ، إلى عملية إحالة « لا تحتاج إلى شرح أو تفسير » وهذا مثال مباشر لمبدأ « إن العبث هو القانون » الذى رفضه كامى ، وتعرض له بالمناقشة فى صورته الأكثر تعقيداً عند الكلام عن كيركيجارد وشيستوف ، ويتعرض كامى فى الفصل نفسه إلى نقد مبدأ الظواهر عند هوسرل ، مبتدأ من فكرته عن القصد فى الإدراك الحسى . ويشير كامى إلى فلاسفة الظواهر لأنهم على الرغم من عدم اتباعهم ومضة الإيمان على نهج الوجوديين المسيحيين فهم يتهربون من حقيقة العبث ، ولهذا فهو يقول بما يتضح آخر الأمر أنه مماثل لطرائقهم ومناهجهم . وهكذا بعد أن يقر هوسرل أن الفكر وصف description وليس تفسيراً explanation يقدم فكرة الجواهر اللامتناهية المتعالية على الزمان ، والتى تضفى الدلالة على الأشياء التى لا نهاية لها ولا حصر . وعن طريق هذا « التعدد المجرد » polytheisme abstrait وهو بالنسبة لكامى لا يقوم على دليل مثل « مذهب التوحيد » الذى قال به كل من كيركيجارد وشيستوف ، عن طريق هذا « التعدد المجرد » يقدم هوسرل على ما يصح أن نسميه منصة الإيمان فى عالم العقل المطلق . ويقصد كامى من ذكر مثال هوسرل بعد أن ذكر كلا من شيستوف وكيركيجارد أن يوضح لنا كيف أن الفكر يمكن هزيمته على يد « العقل المنتصر » مثلما يمكن هزيمته

كذلك على يد « العقل المفكر » ، والسبب فى هذا أن الإرادة الراغبة فى الوصول إلى نتائج إيجابية تسبق الدراسة الكافية للوسيلة المستخدمة فى هذا الغرض . وهوسرل فى هذا الصدد لا يفضل كيركيجارد ، فكلاهما واقع فى نفس الخطأ ، فما يسميه هوسرل بالعقل المطلق ليس فى آخر الأمر إلا نوعاً من اللامعقولية ، فهوسرل الفيلسوف التجريدى ، وكيركيجارد المفكر الدينى حاولا التغلب على العبث بإنكار الطريقة الوحيدة التى جعلت كلا منهما يدرك هذا العبث ويعيه ، وهو العقل الإنسانى ذو المدى الضيق والقدرة المحدودة . ولا يقبل كامى هذا المنهج ، لأنه يريد أن يتعامل مع العبث فى الوقت الذى يبقى فيه على الوسائل التى ساعدته على إدراكه والوعى بوجوده .

أما الاعتراضات على الانتحار البدنى فهى تصدر عن نفس الموقف الجذرى ؛ فعلى المستوى البدنى كما هو على المستوى الفكرى ، ينطوى الانتحار على قدر من التناقض هو فى نهاية الأمر هروب من المشكلة وليس حلاً لها . فمن الواضح أن الانتحار يقضى على رؤية الفرد للعبث ، حين يقضى على الفرد ذاته الذى يعد شطراً لازماً فى العلاقة التى تفصح عن هذا العبث وتبرزه . ولا يترتب على هذا الانتحار أى تبدل فى حقيقة العبث باعتباره وجوداً قائماً أو محتملاً بالنسبة لغيره من الأفراد . وهذا الإجراء على أحسن الفروض ليس إلا إجابة فردية تخلو من الصدق العام ، فإذا كان هذا الإجراء مقبولاً باعتباره منهجاً لإلغاء العبث ، فهو بالتأكيد ليس وسيلة لدحضه والقضاء عليه . وسنرى فى الفصل القادم ، كما أوحى بذلك كامى فى صورة عملية فى كتابه « أعراس » ، كيف أنه يمكن التفرقة بين الحكم بافتقار الحياة إلى المعنى ، وبين القول بأن هذه الحياة لا تستأهل أن تعاش . وعلى أية حال ، لا يعدم كامى فى المنطق الذى يسوقه ، قوة منطقية فى قوله إنه يمكن الحكم بعبثية الحياة فى حالة واحدة ، وذلك فى ضوء العمل الذى يحاول أن يلتمس للوجود معنى . أما الانتحار فينطوى على الموافقة على العبث والإذعان لوجوده ، لكن مثل هذا الموقف يتناقض مع الاعتراض والمقاومة السافرة اللذين ساعدا على إيجاد الوعى بالعبث فى أول الأمر . وهذا يعنى إن الانتحار ليس إلا دليلاً على التغاضى عن العبث وليس حلاً لمشكلته . بل لعلنا لا نكون مغالين إذا قلنا أن الانتحار أبعد ما يكون عن إلغاء العبث ، لأنه فى الواقع تأكيد له وتأييد لحقيقته . ويعتبر الموت كما سبق أن رأينا

إحدى سمات العبث ، ومعنى الانتحار هو الإقدام الاختيارى والإسراع نحو الموت . ومن ناحية أخرى ، يعد الدافع على التمرد الذى يثيره العبث فى نفس الفرد تمرداً على الموت ذاته . وليس مما يتفق مع هذا التمرد أن يتغاضى الفرد عمداً عن حقيقة الموت بإقدامه على الانتحار ، فالرغبة الطبيعية لدى الفرد المحكوم عليه بالإعدام هى التعلق بالحياة تعلقاً شديداً ، وليس من المنطق فى شىء أن الفرد المحكوم عليه ( من الوجهة الميتافيزيقية ) نتيجة لجريمة لا يعرفها ، أن يسهم فى إلحاق الموت بنفسه . ولعل هذا هو ما يعنيه كامى بقوله إن الرجل الذى يقدم على الانتحار ، والرجل المحكوم عليه بالإعدام .. نقيضان .

ويستند كامى إلى ناحيتين أخريين فى مستهل كتابه التالى « الإنسان المتمرد » وقد أقامها على دراسة مستفيضة لدحض فكرة الانتحار ، أولاهما أنه من الممكن تبرير فكرة الانتحار إذا ما أنكرنا المقدمات الأولى لفكرة العبث ، فإذا كان الوجود عبثاً بصورة لا تقبل التغير ، وكان الفرد يحس بالغربة تجاه نفسه وتجاه غيره من الناس وتجاه الأشياء المادية ؛ فإن الإقدام على الانتحار يعنى أن مثل هذا الإجراء ينطوى على معنى فى عالم خلا من المعنى . بل ان محاولة إضفاء المعنى على عملية الانتحار تعنى إنكار طبيعة العبث التى كانت حافزاً للإقدام عليه . ويعنى هذا أيضاً أن الانتحار إجراء ممكن فى نطاق العبثية الشاملة ، إلا أنه يحطم أية صلة منطقية بين الناحيتين ، وينطوى على النتيجة القائلة بأن الاعتراض على الانتحار أو الموافقة عليه سيان فى هذه الحالة من الوجهة المنطقية . وثمة نقطة أخرى تترتب على ما سلف ، وهى أن الانتحار ليس كما هو مفترض الإلغاء المطلق لكل ما هو موجود ، وإنما الانتحار مثله مثل الحكم بأن الحياة عبث ، ينطوى على نوع من نشدان القيمة ؛ فالانتحار إثبات إيجابى ، ولو أنه إثبات محدود تحت ستار من الإلغاء الكامل ، كما أن الانتحار ينطوى على أن العبث لم يكن شاملاً ، لكنه بحكم طبيعته يحول دون الفرد ودون استعمال القيمة أو المعنى التى يشير إليها ، وذلك فى هجومه الإيجابى على حقيقة العبث .

ويتبين من المناهج التى أشرنا إليها قبل ذلك ، أن كامى يرفض فكرة الانتحار فلسفياً كان أو بدنياً باعتبارهما موقفين منطقيين يتخذهما الإنسان تجاه العبث ، وتؤدى

كل هذه البراهين إلى النتيجة القائلة باستحالة إلغاء العبث دون النيل سواء من البرهان الذى يقدمه العقل أو من الرغبة فى السلوك المنطقى . ويتبع ذلك أن كامى لم يترك لنفسه إلا باباً واحداً ، وهو تقبل وجود العبث وفقاً للأدلة التى يقدمها له عقله وحواسه ، ولا يسمح لنفسه بأى حل آخر ، حتى ليبدو وكأنما قد رجع إلى النقطة التى ابتدأ منها . وعلى أية حال فهو فى عرضه للموقف الذى ارتآه ، يضفى عليه توكيداً مختلفاً كل الاختلاف ، فالموقف كما هو فى الأصل لم يتغير ، ولكن موقف كامى تجاهه هو الذى أصابه التغيير . وكذلك فإن اكتشافاته للحلول المقترحة سواء كانت الهروب اللاعقلى أو الانتحار البدنى ، وهو ما يسميه كامى « التدليل العبثى » raisonnement absurde يؤدى به آخر الأمر إلى النتيجة القائلة بإمكان تقبل حقيقة العبث بالطريقة التى رآها أول مرة . ويستطرد كامى فيقول إن العبث على أية حال يعد مصدراً لقيمة على جانب من الأهمية ، وهى الحق ، لأنه يعتبر أن العبث نفسه حقيقة . أما البحث الخائب عن الحقيقة ، والذى أثار وعيه بالعبث ، فقد استوفى ناحية من نواحيه بوصوله إلى حقيقة العبث نفسه . ثم يقول كامى إن الرغبة نفسها فى الوقوف على الحقيقة ، تقتضى أن يحافظ الفرد على الحقيقة التى يكتشفها وأن يبقى عليها ، وبذا يخلص إلى وجوب الإبقاء على حقيقة العبث وليس الهروب منها . ولا يمكن رد العبث بحكم طبيعة الأشياء إلى عناصره الأولية ، ولا يمكن كذلك استبعاده فى ضوء الأدلة التى ساقها كامى ، بل إن احتمال استبقائه هو الذى أصبح محتملاً بعد أن تبين أنه يؤدى إلى إقامة حقيقة من الحقائق . وإن كامى برفضه الانتحار البدنى والفلسفى إنما يبقى على حقيقة العبث ، وكلما ازداد فهم هذا الموقف ، أصبح أكثر إيجابية . وان كامى بوصفه العبث على أنه علاقة بين العقل وبين العالم المادى ، إنما يؤكد طبيعة ما ينطوى عليه من رفض وصراع ، وهو ما يسميه « مواجهة وصراع بلا هوادة » . وحتى نبقى على الوعى بالعبث » وعلى الحقيقة التى يقرها ، يتعين علينا أن نتخطى « حافة الدوار » برفضنا كل الطرق المقترحة للهروب ، ويطلق كامى على هذا الموقف رفض التمرد . ونحن باتخاذنا هذا الموقف إنما نراهن فى الاتجاه المعارض لموقف بسكال ، ونؤكد « المراهنة من أجل العبث والتى تبعث على الدهشة والفزع » على أن هذه المراهنة لا تعد حلاً للمشكلات العقلية ، فكل ما تفعله هو أنها ترفض كلا طريقتى الانتحار ، وتبقى على الإيمان بالحقيقة الأولية التى تمليها الحواس :

« فالجسد ، والعاطفة ، والعالم ، والسلوك ، والسمو الإنسانى ، كل هذا سيعود إلى سابق مكانه فى هذا العالم المجنون ، وسيجد الإنسان مرة أخرى خمر العبث وخبز اللامبالاة اللذين يمدان عظمته بما تقتات به من طعام » .

وإن التمرد الذى ينطوى على مثل هذه النتائج ليرضى ما فى نفس كامى من إحساس الرواقى والشهوانى معاً .

والواقع أن ما لدينا الآن هو كوجيتو كامى Camus;cogito الذى يشكل رأيه فى مشكلة المعرفة ؛ فإن البحث الذى بدأه ليتبين كيف يتسنى له حل مفارقة العبث أو التغلب عليها ، انتهى بجعل هذه المفارقة نفسها أساساً للسلوك الإيجابى . ومثلما استمد ديكارت اليقين بوجوده من الشك السابق فى هذا الوجود ( أنا أشك إذن أنا أفكر إذن أنا موجود ) فكذلك كامى يستمد معنى وجوده من الإنكار السابق لاحتمال وجود معنى لهذا الوجود . هذا مع العلم بأن كلا هذين الدليلين لا يزالا موضع اعتراضات كثيرة ، بصرف النظر عن النقد الخاص للفروض التى أثيرت فى حالة ديكارت بالذات ، ودون الخوض فى عملية الشك الديكارتى إلى أبعد من ذلك . أود لو ذكرت تعقيبات ثلاثة موجزة عن النتائج التى توصل إليها كامى ؛ أولاً : أن كل المحاولات التى بذلت لفهم العبث أو استخدامه كمصدر من مصادر القيم تنطوى فيما يبدو على « مبدأ بسيط » ويتضح هذا وضوحاً جلياً فى بعض الحالات مثل التناقض اللفظى فى قول كامى « ليس للعبث معنى إلا بالقدر الذى لا نرضى به » .

ونحن نرى فى هذه العبارة موقفاً شعورياً يناقض مقتضيات المنطق ، ذلك أن كامى يصر منذ البداية على الإبقاء على التمرد ، ولهذا لابد أن يرفض فكرة الانتحار . لكنه داخل النطاق العام لفكرة العبث ، لا يستطيع الفرد إلا أن يختار بين الانتحار أو التمرد ، أما محاولة إضفاء صفة الحتمية المنطقية على التمرد ، فهى محاولة مقضى عليها بالإخفاق . ثانياً : أن كامى يفسر فكرة العبث تفسيرات ثلاثة ، وذلك فى أثناء تدليله على رأيه فى مشكلة المعرفة cogito ( أ ) فهو المفارقة التراجيدية بأسرها للوضع الإنسانى ، كما أنه موضوع التشهير والشكوى . (ب) وهو موقف يطالب الفرد بالإبقاء عليه كما هو بقدر الإمكان (جـ) وهو موقف من التمرد

( المراهنة من أجل العبث ) الذى يحتم علينا أن نستعمل العبث وفقاً للتفسير الثانى (ب) مقابل مفهوم العبث وفقاً للتفسير الأول ( أ ) وهذه المعانى الثلاثة لكلمة « العبث » تنطوى على ثلاثة أنواع مختلفة من العلاقات ، هى فى جملتها مختلطة ومهوشة . وفى رأيى أن هذه التفسيرات توضح السبب الذى جعل كامى ، بعد أن طالبنا برفض فكرة الانتحار لأنها تعنى التغاضى عن العبث ( وفقاً للتفسير الأول « أ » ) يحبذ التمرد وبالتالى يطالبنا بالتغاضى عن العبث ( وفقاً للتفسير الثانى «ب» ) . ولا شك أن الدليل كله يسوده الافتقار إلى وضوح التعريف الاصطلاحى وتميزه . وأخيراً ، يصعب ألا نشعر بأن حماسة كامى لمبدأ العبث على أساس أنه يدلل على حقيقة وجوده ، وأنه يجب الإبقاء على هذه الحقيقة ، يصعب ألا نشعر بأن الدليل صورى بشكل مبالغ فيه . ولدينا هذا الانطباع الذى يزداد عمقاً فى النفس نتيجة للمناقشة التى بدأت تدور حول أوجه التحبيذ ونواحى الاعتراض على فكرة الانتحار باعتبارها المشكلة الفلسفية الوحيدة الجديرة بالنظر . وأخال أن مثل هذا الاعتراض يكمن وراء شكوى بلانشو Blanchot من أن كتاب « أسطورة سيزيف » يخلف فى نفسه إحساساً بالقلق نتيجة للطريقة التى يحول بها مأساة العبث ولعنته إلى شىء يصبح معه الحل الوسط ليس ممكناً فحسب بل ومرغوباً فيه [1] . ثم نرى بعد ذلك تحولاً مفاجئاً فى الدليل يغير من العبث ويجعله حلاً ، أو أسلوباً فى الحياة ، أو نوعاً من الخلاص بالنسبة إلى الإنسان . وعند كامى أن عدم الوقوف على حل لمشكلة العبث ، هو نفسه الطريق إلى الوقوف على حقيقة الوجود ، أو بعبارة أخرى أن الطريق إلى فهم الوجود هو عدم العثور على أى طريق . وان كامى بإعطائه أكثر من معنى لكلمة « العبث » يستخلص على ما يبدو هذا المعنى من المنطق الجامد . ومن الصعب ألا نقول إن هذا الحل ، يعتبر حلاً تعسفياً وليس استنباطاً منطقياً على الرغم من الحجج التى يغطى بها كامى هذا الحل . وفى آخر الأمر ، يبدو كامى وكأنما قد قام بومضة الإيمان الخاصة به ، متخذاً من العبث نقطة للارتكاز والانطلاق . والواقع أن كامى يبدو كأنما قد نفض يديه من اللعبة بأسرها عندما يتحدث عن المراهنة التى تبعث على الدهشة والفزع .

---

(١) انظر موريس بلانشو «السقطة» باريس ، جاليمار ، ١٩٤٣ ص ٧٥ .

ويبدو أن « الحل » الذى ارتآه كامى يؤكد الرأى الذى قال به مالرو منذ عام ١٩٢٨ فى رواية « المنتصرون » ومؤداه أنه لا يمكن للفرد أن يعيش وهو واع بالعبث دون أن يتنازل من أجله عن بعض ما يعتقد فيه . وان رفض كامى لفكرة الانتحار ورغبته فى الحياة لابد أن تعد ـ إلى حد ما ـ حلاً وسطاً بالنسبة لمشكلة العبث . وعلى أية حال ، فطالما تبين لنا أن المسألة مسألة اختيار ، وليست ضرورة منطقية ، أصبح العبث أقرب إلى القبول والاحتمال . ويمكن الدفاع عن هذا الاختيار بناء على أسباب كثيرة ، بل من الممكن التدليل على وجود نوع من الضرورة داخل هذا الاختيار نفسه ، إلا أن هذه الضرورة تختلف عن الحتمية الصورية التى يزعمها كامى . ومن الإنصاف أن نقول إن عملية الاختيار بهذا المعنى تعد أكثر منطقية مما يمكن للمنطق الصورى المجرد أن يكون بالنسبة للموقف الوجودى الذى يتخذه كامى ، وبالنسبة لإصراره على معالجة المشكلات بأسلوب إنسانى محدد . ويعبر كامى فى مواضع أخرى عن موقفه تجاه العبث باعتباره موقفاً عملياً يقوم على أساس من الاختيار المادى . فهو يكتب على سبيل المثال فى الرسالة الرابعة من مجموعة « رسائل إلى صديق ألمانى » :

« لقد اخترت العدالة حتى أبقى على الإيمان بهذه الأرض ، ولا زلت أؤمن بأنه ليس لهذه الدنيا أى معنى سماوى ، لكنى أعرف أن ثمة شيئا فى العالم يتمتع بالدلالة والمعنى .. وهو الإنسان . لأنه المخلوق الوحيد الذى يلتمس لنفسه المعنى ويبحث عنه . وهذا العالم يحتوى على الأقل على حقيقة الإنسان ، ومن واجبنا أن نبرر موقفه فى وجه القدر نفسه » .

ونحن نرى فى مثل هذه الآراء تصويراً للاختيار القائم على أساس من العقل ، والذى هو أكثر إقناعاً من محاولة الوصول إلى ضرورة منطقية كاملة فى « أسطورة سيزيف » ، فالاختيار الذى أورده كامى فى هذه الفقرة ، يؤيده دليل أكثر تمشياً مع موقف كامى العام من المسائل التى يحسمها بالقرار أو يحلها بالسلوك . والذى لا شك فيه أن هذا الاختيار فى آخر أمره ، إختيار عاطفى ، أو قائم على أساس من العاطفة ، لكنه مع ذلك اختيار أخلاقى ؛ وإن كامى ليكسبنا إلى صفه عندما يتحدث إلينا بلسان داعية الأخلاق أكثر مما يتحدث إلينا بلسان رجل المنطق .

# انبثاق التمرد

**إن مايجعل الحياة فى النهاية شيئا مستحبا ، هو أن الخصومة بين الحياة فى معناها العميق ، وبين الحياة من حيث هي خالية من المعنى تظل متروكة تماما بلا مصالحة .**

ريمون جيران

كان الهدف من ذكر الفقرة الأخيرة لكلام كامى ، والتى وردت فى الفصل السابق ، مجرد توضيح أن تعبير « اختيار مقصود » فى وصف الحل الذى ارتآه كامى لمسألة العبث ، أوقع بكثير من وصفه بكلمة استنباط منطقى . ومع هذا فان دفاعه عما يسميه فى الفقرة المذكورة « حقيقة الانسان » يعتبر جزءاً من مرحلة متأخرة فى تطور تفكيره تختلف اختلافاً بيناً عن غيرها من المراحل . أما بالنسبة لما نحن بصدده الآن ، فينبغى أن نعود مرة أخرى الى الجزء الوارد فى « اسطورة سيزيف » حيث نجد كامى يؤثر جانب المراهنة تأييداً لحقيقة العبث ، طالما أن رفض فكرة الانتحار والتعالى قليلا يؤكد حقيقة العبث بصورة آلية ، وهذا يعنى أن المراهنة تمثل نقطة تحول فى الدليل الذى يقوم عليه الكتاب فى أساسه . والى أن وصل كامى لفكرة المراهنة كان ينتهج على الأغلب منهجاً الغائياً ، ويبدو الآن أن نتيجة استخدام هذا الالغاء المنهجى هو التمكن من الوصول إلى اثبات مادى وتأكيد عملى . والواقع أن هذه المراهنة تتصف « بالدهشة » كما تبعث على « الفزع » ، وذلك لأنها ، ولو من الوجهة

الظاهرية ، تنطوى على اثبات لا يتألف الا من الالغاء الذى سبقه . وتمتاز هذه المراهنة بأنها تمهد للانتقال من مرحلة الالغاء إلى مرحلة الاثبات ، وذلك بمجرد الجمع بين سلسلة من العمليات الالغائية على صورة تكفل الوصول الى نتيجة ايجابية ، وذلك هو الموقف الذى يضفى على الجزء الثانى من الدليل الذى يقدمه كامى طابعه الخاص ، فكل همه هو أن يضمن ابتداء من فكرة المراهنة أن وعيا بعمليات الالغاء الأولية يسود تدليله المنطقى ، فهو إذ يقوم باستجلاء النتائج التطبيقية للمراهنة لكى يصوغ محتواها الأخلاقى ، يعى كل الوعى الحاجة الى تقديم اثباتات موجبة كفيلة بأن تصور عمليات الالغاء السابقة . وعلى الرغم من أنه لا يذكر ذلك صراحة ، فان ما سوف يترتب على ذلك هو صعوبة تبين صفة الاجحاف التى تتصف بها فكرة المراهنة ، كما أن عرض ما يمكن أن نعده ارهاصاً بوحدة عضوية بين شطرى الدليل السالب والموجب ، أو بين جانبى الالغاء والاثبات ، من شأنه أن يجعل فكرة المراهنة نفسها أكثر منطقية وحتمية . وبطبيعة الحال فإن هذا الإحساس بالترابط المنطقى انما يقوى نتيجة للأسلوب الرصين الذى يسير على وتيرة واحدة بين شطرى الدليل ، ولا يقتصر هذا الأسلوب النثرى الرصين الذى كتبت به « اسطورة سيزيف » على كونه ملائما لعمليات الإلغاء التحليلية ، بل يتعدى ذلك إلى خلق احساس قوى لدى القارىء ، بأن عمليات الإلغاء هذه تكاد تنطق لوضوحها ، وأن أية عملية اثبات ذكرت ، لم تكن لتتجاهلها أو تنقص من شأنها ، وذلك كله يعود إلى أن هذا الأسلوب ظل الأداة التى تنقل التأكيدات الأخيرة .

اما بصدد تحديد نوع السلوك الواجب اتباعه لمعرفة العبث ، فيبدأ كامى بالنظر فى السمات الرئيسية لموقفه ممثلة فى فكرة المراهنة ، وهو ينظر إلى هذه السمات بعين الفاحص ليتأكد مما تنطوى عليه من صفات ، لأن هذه الصفات هى التى ستتكفل بتكوين الأساس الذى يقوم عليه قواعد فلسفة العبث الأخلاقية . أما الصفتان الأساسيتان اللتان تتمخضان عن تمحيصه فها البصيرة والبراءة ، وعلى هذا الأساس المزدوج يمضى كامى فى بناء فلسفة العبث الأخلاقية ، التى نادى بها فى الصفحات الأخيرة من الكتاب . ويتضح أن فكرة البصيرة من أهم ما يشغل كامى ويسيطر على كل أفكاره ، وان ما ساعده على اكتشاف حقيقة العبث وحتميته فى « اسطورة سيزيف » بنوع خاص ، لم يكن إلا جهداً دائباً من البصيرة . والآن إذا جاز القول

بأن البصيرة تكشف عن العبث ، فلا جناح إن قيل أن العبث ، إذا كان له أن يـُ
عن طريق العقل ، يقتضى البصيرة ، وبمعنى آخر ، لتأكيد حقيقة العبث ، ولكى
نظل على ادراك لهذه الحقيقة ، يستلزم الأمر اتخاذ البصيرة موقفاً ثابتاً ، حيث إن
طبيعة العبث لا تخضع إلا لبصيرة الفرد التى تمهد لها المثول أمام الوعى الإنسانى .
يتضح إذن أن البصيرة صفة أولية يتحتم أن توجه كافة أنماط سلوك الفرد الذى
يسميه كامى لبعض سوء حظه « الانسان العبث » أو « الانسان اللامعقول »
. L;homme Absurde

ويترتب على هذا النوع من البصيرة التى تعد جزءاً لا يتجزأ من حقيقة
العبث ، أن البراءة وفقاً لمفهوم كامى عن هذا التعبير ، تعد بدورها جزءاً لا يتجزأ من
البصيرة . وهو يطرح القضية على النحو التالى : البصيرة ادراك سلبى ، بمعنى أنها
تنكر قدرة العقل فى الوقوف على معنى للتجربة اللهم الا بطريقة مباشرة ومحدودة
للغاية ، أو إذا أردنا التحديد فهى تنكر قدرة العقل على أن يظهر بنفسه وجود
حقائق عامة مجردة ، لذلك فان النظرة الثاقبة نحو العبث تكشف عن عالم خال من
التسامى الذى يطمح إليه بنو الانسان ، خال من القيم المطلقة التى نتخذها معياراً
نقبل بمقتضاه سلوك الفرد أو نرفضه . هذا الموقف الذى يجد الانسان اللامعقول
نفسه فى اعطافه هو ما يسميه كامى بالبراءة ، وهو ما يترتب بالضرورة على اكتشاف
العبث عن طريق البصيرة . وقولنا بهذا النوع من البراءة ليس معناه أنه يؤدى آلياً الى
النتيجة القائلة بأن للأفراد مطلق الحرية فى سلوكهم ، فليس من المستبعد أن توجد
على سبيل المثال أسباب انسانية الزامية ، مهما كانت هذه الأسباب شخصية أو
بصورة مؤقتة ، تجعل الفرد يضطر الى اختيار طريقة بذاتها فى السلوك ، ويؤثرها على
سواها إذا ما واجهته ظروف بعينها . بيد أن كامى لم يتوقف طويلا عند هذه المسألة
فى هذه المرحلة من مراحل تفكيره ، ولو أنه فى الواقع يفترض فى « اسطورة
سيزيف » أن البراءة والحرية المطلقة فعلان متلازمان . ونرى كامى فيما كتبه بعد ذلك
بسنوات ، وبخاصة فى رسائله الى صديق ألمانى ، يرفض تفسيره السابق للبراءة ،
ويقبل حقيقة الحدود والمسئوليات حتى داخل اطار العبث . ولذلك كان من الأهمية
بمكان أن نذكر فى هذه النقطة أن البراءة والحرية ليسا متلازمين تلازماً منطقياً كما
كان يقول كامى من قبل ، ومن ناحية أخرى فان هذا التفسير للبراءة يستبعد كل

الاستبعاد التفسير المسيحى للخطيئة . وقد بذل كامى قصارى جهده لايضاح هذه النقطة ، فان سؤل الانسان اللامعقول أن يقوم بوثبة الايمان ، فلن يجد الدليل الذى يبرر به تصرفه ، وإذا قيل له إنه قد ارتكب خطيئة العصيان الفكرى ، فان هذه الفكرة ستكون بالنسبة له شيئاً خالياً من المعنى ، ولذلك فهو يظل غير آبه ولا مدرك إذا قيل له إن جهنم واللعنة الأبدية سيكونان المصير الذى ينتظره . مثل هذه الأفكار ستظل غريبة كل الغرابة بالنسبة الى الشخص الذى يدرك معنى العبث ، إذ أنها سرعان ما تنهار أمام معيار البصيرة ، ويمضى كامى بعد هذه النقطة ليتحدث عن الانسان اللامعقول فيقول : «انهم يسألونه أن يقر بذنبه ، ولكنه يشعر فى أعماقه بأنه برىء ، بل الواقع أنه لا يشعر إلا بأنه برىء كل البراءة » .

ويرى كامى ان فكرة الخطيئة قد تكون ذات معنى بالنسبة إلى الانسان اللامعقول فى موقف واحد : ان رفض البصيرة والتغاضى عن الدليل الذى تقدمه .. تلك هى الخطيئة بعينها ، ويبدو أن هذا هو مؤدى قضية موجزة ايجازاً شديداً وردت فى صفحات قليلة سابقة على الفقرة المذكورة . ويشير كامى الى الدليل الذى يسوقه كيركيجارد ومؤداه أنه يلزم التخلى عن البصيرة «عن طريق وثبة الايمان » إذا كان الوقوف على الحقيقة مرهوناً بذلك . ويكتب كامى قائلا : «فى نطاق الكشف الكير كيجاردى يجب التنازل عن الرغبة فى البصيرة إذا أردنا إشباع هذه الرغبة » كما أنه يشير إلى رأى كيركيجارد فى أن الخطيئة ــ فى حالة الاتفاق مع التعاليم المسيحية وعلى عكس ما يقول به تعريف سقراط ــ تكمن فى الإرادة ولا تكمن فى العقل . وعلى أية حال ، فأنا أرى أن قوله هذا هو ما يشير إليه فى فقرته التالية ، التى لم يقصد بها إلا إعادة صياغة ما قاله كيركيجارد بأسلوبه الخاص : «ليست الخطيئة فى المعرفة بمقدار ما هى الرغبة فى المعرفة » (وعلى هذا الأساس فكل إنسان برىء) . وإذا بكامى بعد ذلك يفسر هذه العبارة تفسيراً جديداً بطريقته الخاصة ، بحيث يتلاءم مع ما يرمى إليه من الوصول إلى نتيجة تتناقض كل التناقض مع النتيجة التى كان كيركيجارد يهدف إلى الوصول إليها . فهو يقول ، من الناس من تعمل رغبته فى الاستزادة من المعرفة على تعاميه عن الحدود التى رسمتها له البصيرة ، بل هو فى الواقع يحاول أن يتخطى حدود البراءة التى وضعها لنفسه ، أما إذا رفضنا مبدأ البراءة ، فهذا يعنى بالضرورة قبول فكرة الخطيئة ، ويترتب على هذا أن وثبة الايمان تعد

خطيئة بالنسبة الى الانسان اللامعقول . ويصف كامى هذه الرغبة فى المعرفة الكاملة فيقول :

« تلك على وجه التحديد هى الخطيئة التى تجعل الانسان اللامعقول يدرك أنه مذنب وبرىء فى آن واحد . وليس الحل المعروض عليه الا تحويل المتناقضات السابقة الى مجرد هراء من الجدل . غير أنه لم يمارس هذه المتناقضات باعتبارها « لعبًا » ، فلزاماً عليه أن يبقى على طابعها الحقيقى ، وهو عدم إمكان الاجابة عليها بصورة تبعث على الرضى » .

وهناك على الأقل ثلاثة أوجه للاعتراض بشأن الحجة التى يسوقها كامى : أولا ، فى اشارته السابقة الى أرسطو ، يتضح أن كامى يتصرف تصرفاً كبيراً فى الدليل الذى يقدمه كيركيجارد . فثمة ما لا يبعث على الارتياح بشأن الطريقة التى يتبعها فى ألا يبدأ بنقطة ليست من حججه ، بل يقتبس أو يصوغ أدلة شخص آخر بأسلوبه الخاص ، وبعد ذلك يستخلص من هذه الأدلة نتيجة تتناقض كل التناقض مع ما كان يقصده صاحب الحجة الأصلى من حجته . ثانياً ، أن القطع بأن مشكلة العبث لا تقبل الحل أمر مناقض للمنطق ، لأن مثل هذا القول يترتب عليه رفض أى حل من الحلول المعروضة ، وكذلك فان الفقرة السالفة تفترض فى معطياتها وجود النتيجة التى تحاول هذه المعطيات أن تؤدى إليها . ثالثاً ، كان فى مقدور كامى أن يظل على قوله بأن الهروب من موقف البصيرة يعد خطيئة ، وذلك باستخدامه معياراً أخلاقياً يخرج تماماً عن حدود عالم العبث ، فمن المستحيل بالنسبة إليه الا يصل فى عالم انعدمت منه فكرة التسامى ، كما يكشف موقف البصيرة ، الى أية معايير يستند إليها فى قوله بأن قبول موقف البصيرة أو رفضه يعد خطيئة . والواقع أن هذه الاعتراضات إنما تدل مرة أخرى على وجود تصميم عاطفى بالإبقاء على فكرة العبث بأى ثمن ، تصميم كامن وراء التفكك المنطقى الظاهر عند كامى . ويجدر بنا فى هذا المقام ـ وذلك بمحض الصدفة ـ ان نقول بان اضطرار الانسان اللا معقول إلى اختيار البصيرة موقفا ، ثم ممارسة حريته بعد ذلك ، من شأنه أن يجعل من الحرية والبصيرة قيما مطلقة من تلك القيم التى يلزم عن موقفه الأساسى من البراءة أن يتصدى لها بالانكار . ويزعم كامى انه يستنتج من العبث قيما لا يتسنى للعبث بحكم

تعريفه أن يتعرف عليها . ونرى فى نقد كير كيجارد لما سماه «اليأس القاتل» demoniac despair تعبيرا عن طبيعة موقف كامى ونقاط ضعفه :

يخيل لصاحب التمرد على الوجود باسره (وذلك هو اليأس القاتل) انه يملك الدليل ضد الوجود .. يملك الدليل ضد الخير . ويظن اليائس ان الدليل ليس إلا ذات نفسه ، وهو ما يريد لنفسه أن تكون .. فهو يريد أن يكون هو نفسه الدليل .. ان يكون ذاته بما يلاقيه من عذاب ، حتى يتخذ من هذا العذاب ذريعة يتمرد بها فى وجه الكون بأسره ، بينما اليائس الضعيف لن يعير سمعا لما يقال له عن الراحة التى تنتظره فى الحياة الأخرى ، إلا أنه سيفعل ذلك لسبب آخر ، وهو ان قبوله لهذه الراحة معناه وضع حد لله باعتباره تجسيدا للتمرد ضد الوجود بأسره . ولنعد ما قلناه بصورة مجازية فنشبه ذلك بموقف المؤلف الذى يزل قلمه فى اثناء الكتابة ، وإذا بالخطأ الكتابى يدرك انه خطأ .. وقد لا يكون خطأ ، بل قد يتصادف أن يكون جزءا جوهريا فى نسيج القطعة التى يكتبها . وعلى ذلك فكأن هذه الزلة الكتابية تثور فى وجه كاتبها عاقدة عليه ، منبهة إياه الا يقوم بتصحيحها ، ثم تقول : «لا .. لن أمحى .. سأظل دليلا يشهر فى وجهك .. دليلا على انك لا تجيد الكتابة»[1] .

فى هذه الفقرة يجعل كيركيجارد «اليأس القاتل» معادلا «للتمرد على الوجود بأسره» ، ويقول كامى ولعله فى ذلك أيضا متأثر بكيركيجارد ، إن الأساس المزدوج المكون من البصيرة والبراءة ، والذى يشبه إلى حد كبير أركان موقف «اليأس القاتل» ييسران السبيل إلى فلسفة اخلاقية لفكرة التمرد . ووفقا لتفسير كامى فان السلبية هى الصفة الأساسية للبصيرة والبراءة ، وهما يكونان فضلا عن ذلك ، جزءا هاما من تصميمه على رفض أى زعم يقول بأن الوجود متماسك من الوجهة الذهنية أو جزء من مجموعة حقائق مطلقة . ويمضى كامى فى المناقشة فيقول إن فلسفة ميتافيزيقية تتسم بالشك كهذه الفلسفة لا تتيح الفرصة لوجود فلسفة اخلاقية للتخلى (عن مبدأ التمرد) «لا أستطيع إدراك ان مثل هذه الميتافيزيقا التى تتسم بالشك من الممكن أن تؤدى إلى فلسفة أخلاقية للتخلى» . ومثل هذا الموقف الميتافيزيقى السلبى

---

(١) سورين كيركيجارد : المرض والموت (ترجمة وولتر لووى) لندن ١٩٤٤ ص ١١٨ - ١١٩ .

يستلزم فى واقع الأمر رفضا مستمرا يتصف بالتحدى لكل الحلول المقترحة ، وأنواع الهروب المختلفة ، حيث إنها بحكم طبيعة الأشياء لن تبعث على الرضى ، ولن يكون لها نصيب من النجاح . ويترتب على ذلك أن أولى النتائج الأخلاقية لموقف العبث ، ستكون موقفا من التمرد الدائم . ويعنى التمرد بالنسبة لكامى ، بعد الوصول إلى هذا الحد ، رفضا يتسم بالتحدى لومضة الإيمان ولكل المبادىء التى تبعث على الرضى ، وهو الرفض المتأصل فى قيمة البصيرة وحقيقة البراءة . ويصف كامى الفرد الذى يدرك طبيعة العبث :

**« العبث هو أقصى درجات التوتر ، وهو يبقى على هذا التوتر بمجهوده الشخصى المنفرد ، لأنه يعرف انه عن طريق هذا الإدراك ، وعن طريق التمرد المتجدد كل يوم ، إنما يقيم الدليل على الحقيقة الوحيدة بالنسبة اليه .. وهذه الحقيقة ليست إلا التحدى . وتلك هى أولى النتائج العملية التى تترتب على عملية الرهان » .**

ولذا فإن ما فعله كامى لم يتعد انه جعل التمرد النتيجة العملية الأولى للرهان ، ولقد سبق أن رأينا كيف أن البصيرة والبراءة هما المكونات الرئيسية التى يقوم عليها الرهان ، غير أن البصيرة والبراءة تعنيان الرفض المستمر لكافة الحلول المقترحة حتى يظل إدراك العبث قائما ، ولذلك فان اتخاذ موقف المراهنة يعنى فى نهاية الأمر موقفا من التحدى السلبى الذى يمهد السبيل للقوة الدافعة لفلسفة التمرد الاخلاقية .

ثم يمضى كامى فى استخلاص نتيجتين جديدتين من موقفه هذا هما : الحرية والتوتر Freedom and intensity ، فالظروف التى تؤدى إلى التمرد الذى يتسم بالتحدى ، تجعله ينادى بأن نوعا من الحرية فى السلوك ، إلى جانب الرغبة فى الحياة بصورة حادة ، يعدان سمتان يتصف بهما الإنسان اللامعقول ، إذ لا يكاد فى الواقع يقبل مبدأ التمرد حتى يتضح له انه مرتبط أشد الارتباط بالحرية والتوتر . فالتمرد يستمد قوته من هاتين الصفتين ، ويقدم لهما فى مقابل ذلك هدفا محدودا .

ويجتهد كامى حين يتناول مسألة الحرية أن يتجنب التجريد ، ففى عالم العبث الذى يخلو من القيم المطلقة ، لا معنى للتساؤل عما إذا كان يمكن إدراك الحرية

باعتبارها كيانا ميتافيزيقيا .. الخ ولذلك يعمل كامى على تأكيد الطبيعة العملية لموقفه هذا :

« على الرغم من أن العبث يقضى على كل احتمال لمعرفتى بالحرية الأبدية ، فهو يمنحنى عوضا عن ذلك حرية متزايدة فى السلوك . وان القضاء على مثل هذا الأمل ، والطموح إلى حياة مستقبلة ، يعنى مقداراً أرحب لسلوك الفرد » .

وتتسبب حتمية الموت والاعتقاد بعدم وجود قيم مطلقة فى رفض الإنسان اللامعقول فكرة ميتافيزيقية كاملة عن الحرية ، فالإنسان اللامعقول يعدم الأمل فى حرية أبدية قد تنتظره فى الحياة الآخرة لكى تمحو ما أصابه من فناء جسدى . غير أن كامى يمضى فى موضوعه فيقول إن الفرد الذى يتخذ موقف المراهنة من أجل العبث ، يتمتع فى حالات بعينها بنصيب من الحرية أوفر وأكبر مما يتمتع به الفرد الذى قصرت جهوده عن إدراك العبث . وهو يبدأ بنقد الفكرة التقليدية عن الحرية . وحيث إن السواد الأعظم من الناس يعتقد أنه حر فيما يختار ، فانهم « يختارون » مسالك الحياة التى يرغبون فيها ، ويجتهدون فى وضع هذه الحياة فى إطار خاص ؛ فمن الناس من يختار أن يكون عاملا كهربيا ، ويؤثر غيره أن يكون موظفا .. وهكذا يضع كل فرد هدفا نصب عينيه . ولكن قليلا من التفكير يوضح أن فكرة الهدف ذاتها تقيد الإنسان ، فهى تنطوى على اتباع نوع خاص من المعيشة ، والالتزام بمعايير خلقية واجتماعية بعينها ، والخضوع لعديد من الأنظمة ، والناتج عن هذا كله قدر ضئيل جدا من الحرية . لكن الإنسان اللامعقول يعى كل الوعى هذه القيود المفروضة عليه ، بل إن جزءا من إدراكه لطبيعة العبث يعتمد على معرفته بهذه القيود . رأينا فى الفصل السابق أن الإحساس بالعبث غالبا ما يصدر عن الشعور بأن التكرار الآلى الذى يميز حياة كثير من الأفراد يفتقد المعنى والقيمة ؛ هذه النظم التى يطلق عليها كامى « النعاس اليومى » سرعان ما يتضح أنها نوع أدنى من الحرية ، بل ربما تكون إلغاء لهذه الحرية . ولكن جوهر الموقف العبثى فى هذا الشأن هو ان اتخاذ موقف المراهنة فى صف العبث من شأنه تحرير الفرد من هذه القيود ؛ فالحرية العبثية الناتجة عن مثل هذا الموقف هى الحرية الحقيقية الوحيدة لأنها تخضع لقيود إنسانية فانية .

وهناك بالتأكيد ما يبعث على القلق وعدم الارتياح بشأن نوع الحرية التى يدافع عنها كامى فى هذا المجال ، وعن الطريقة التى يتبعها فى هذا الدفاع . فهذه الحرية محدودة إلى حد بعيد ، لأن الحرية أن نرفع أصواتنا بالشكوى من انعدام القيم المطلقة ، ولكن ليس من الحرية فى شىء أن يملأ هذا الفراغ الميتافيزيقى . ومن الحرية أن نكون متقلبين فى تصرفاتنا فى هذا المكان وفى هذه اللحظة (دونما خوف من العواقب التى تنتظرنا فى الحياة الآخرة مثلا ) ولكنها ليست حرية تلك التى تستمر إلى ما بعد الموت . ويصف كامى هذا النوع من الحرية بأنه لا يخول سحب شيكات على حساب الخلود ، ثم يمضى كامى فى رسم صورة كئيبة ، فيقارن بين تلك الحرية التى يمارسها الرجل المحكوم عليه بالإعدام يوم التنفيذ . والواقع أن هذا مما يبتعد بالقضية عن مجراها الأصلى ، فحرية الرجل المحكوم عليه بالإعدام ، والتى يتكلم عنها كامى ، تشبه فى تصورى الحرية التى عرفها سبينوزا بأنها إدراك للضرورة ، أو ما يمكن أن نسميه حرية بالمعنى (أ) ، ومن الواضح ان هذه الحرية ليس معناها انعدام القيود ، وهو المعنى الذى يطلق عادة على الكلمة ، أو ما قد نسميه الحرية بالمعنى (ب) ، ولا يمكن الاقتناع بما يقوله كامى حين يزعم فى فورة حماسه للعبث إن الحرية بالمعنى (أ) أعلى مرتبة من الحرية بالمعنى (ب) ، ولكن الحقيقة أن العكس فيما يبدو هو الصحيح ، حيث ان الحرية فى معناها الثانى (ب) يمكن أن تتحول إلى الحرية فى معناها الأول (أ) بينما لا يمكن بحال من الأحوال أن تتخذ الحرية فى معناها الأول مفهوم الحرية فى معناها الثانى . ان معالجة موضوع الحرية بأكمله فى «أسطورة سيزيف» لا يبعث على الرضا ، كما يقصر عن تبرير الرأى النهائى الذى يقطع به كامى : الموت والعبث هما المبدآن اللذان تقوم عليهما أى نوع معقول من الحرية ، تلك الحرية التى يستطيع القلب الإنسانى أن يمارسها ويضعها موضع التنفيذ . وهذه هى النتيجة الثانية لموقف المراهنة .

أما النتيجة الثالثة لموقف المراهنة فهى التوتر ، أو ما يطلق عليه كامى كلمة الانفعال La passion ، فإن حقيقة الموت ، وانعدام القيم المطلقة ، إلى جانب البراءة والحرية تجعلان التوتر فى الحياة موقفا متسقا من الوجهة المنطقية يتخذه الإنسان اللامعقول . فليس المهم أن يعيش الإنسان حياة سامية ، بل أن يعيش حياة كاملة ، وإذا كان الفرد يتخذ موقف المراهنة فى صف العبث فعليه أن يقبل

النتيجة المترتبة على أخلاق الكم لا تلك المترتبة على أخلاق الكيف . وكما حدث بالنسبة إلى النتيجتين السابقتين ، نجد أن كامى لا يهتم بأحكام القيمة بمقدار ما يهتم بما تتطلبه فكرة الاتساق . ولذلك فهو يقول إنه إذا كانت أخلاق الكم تعنى سلوكا «غير شريف» فإن الأمانة العقلية الثابتة تتطلب أن يتصرف تصرفا «غير شريف» وفقا للمعنى المقصود من هذه الكلمة بالذات . وعلى الرغم من ذلك ، فكامى يصر على أن فكرة الكم لا تستبعد أخلاق الكيف كما قد يتبادر إلى بعض الأذهان ؛ فهناك فى الواقع فهم خاطئ للمدلول الأخلاقى للكم وعلاقته بالكيف ، إذ غالبا ما نجد على سبيل المثال أن القيم الأخلاقية مرتبطة بالتجارب ، وان سعة المجال الذى تقع فيه تجربة الفرد وتنوع هذه التجربة تسهمان فى طريقة تفسيره للقانون الأخلاقى العام ، وعلى ذلك فإن اتساع مجال التجربة هو ما يعطى مضمونا عمليا لطريقة السلوك التى تتصف بالتجريد . وهذا سبب من الأسباب التى تجعل المذاهب الأخلاقية تتنوع من الناحية التاريخية والجغرافية ؛ ومن الواضح ، إذا أوجزنا ، أنه إذا قدر لأية فلسفة أخلاقية مشتركة أن تصبح واقعا ملموسا وليست شيئا مجردا ، فلابد أن يقوم كل فرد بتفسيرها فى ضوء عدد التجارب التى مر بها . وعلى ذلك فثمة علاقة مباشرة بين فكرة الكم والأخلاق فى مجال التطبيق ، بل ان الكم يستطيع فى الواقع أن يخلق الكيف . وعلى أية حال ، فان كامى لم يأت بجديد فى ذكره لهذه الفكرة ، إذ المفروض أنه نقلها عن هيجل أو عن ماركس الذى نقلها بدوره عن هيجل . أما كل ما فعله هو نفسه ، أنه أخذ المماثلة من العلوم الطبيعية لكى يوضح أن العالم الطبيعى يرى أن مليونا من الأيونات يختلف عن أيون واحد فى الكم والكيف ، بل إننى أعتقد أن الفرد يستطيع أن يأخذ المثل على ذلك من محيط الأخلاق نفسه ، فيقول إن فكرة التسامح تستمد كيفها كموقف أخلاقى من كم التجارب التى لا ينبغى أن تقل عن حد أدنى بعينه ، ويرتبط التسامح غالبا بخصوبة التجربة وعمقها ، أما كم تجارب الفرد فينقص أو يزيد بصورة مجحفة نتيجة لطول حياته أو قصرها . وقد لا يتمكن الفرد إلى هذا الحد من أن يكون حرا فى ممارسة المنطق الكمى للأخلاق بصورة كاملة ؛ ولكن داخل هذا الإطار العام ، فإن كم التجارب يعتمد إلى حد كبير على درجة التوتر التى يقبل بها ما تنطوى عليه حياته من إمكانيات مختلفة . ان أية فترة من فترات التجربة والحياة ، مهما كانت المدة التى تتقرر

لها بقدوم الموت ، تصبح ذات قيمة ، ولا يمكن الاستعاضة عنها ببديل . وفى هذا يقول كامى :

«اللحظة الحاضرة إلى جانب تتابع هذه اللحظات التى يعيشها الوعى الدائم ، هى المثل الأعلى للإنسان اللامعقول ، إلا أن كلمة «المثل الأعلى» لا تتفق مع هذا المجال ، بل ليست هى هدفه الذى يسعى إليه ، إنها ببساطة النتيجة الثالثة لما يخوض فيه من جدل منطقى» .

وبهذا يصل كامى إلى مرحلة يستطيع عندها أن يعطى صورة أكثر تحديدا للجانب الإيجابى من القضية .. حقيقة وجود البراءة ، وضرورة البصيرة النافذة ، وإمكان قيام الحرية ، واحتمال حدوث التوتر .. وكل ذلك يساعد على تكوين فلسفة التمرد الأخلاقية التى تتفق مع اتخاذ موقف المراهنة فى صف العبث . إن المناقشة التى بدأت بالدعوة إلى الانتحار أصبحت فى آخر الأمر ، أمرا بأن نعيش حياتنا فى ثورة وانفعال . إن الشجاعة والذكاء أمران لازمان لممارسة أخلاق العبث ، فالشجاعة لازمة إذا كان للفرد أن يعيش بمعزل عن احتمال السكينة الروحية ، كما أن الفرد يحتاج إلى الذكاء حتى لا يتعلق بأوهام عن الحياة المحدودة فى آخر أمرها ، الخالية من الآمال ، والتى تقدمها هذه الأخلاق . وسبق أن رأينا كيف أن الحرية بالنسبة إلى الإنسان اللامعقول حرية محدودة ومؤقتة ، وكذلك التوتر شأنه شأن الحرية ، كلاهما خاضع لأن يقضى عليه الزمن والموت . وهكذا نجد أن الآراء التى تؤكد بها هذا التمرد إن هى إلا آراء عقيمة ، بمعنى أنها لا تمنح الفرد أملا فى عصر ذهبى ينتظره فى مستقبل الأيام . وإن احترام الذات قد يلزم الإنسان اللامعقول أن يتخذ موقفا من التمرد ، ولكن التمرد على هذه الصورة لن يغير من السمات الأساسية للعبث . وبعبارة أخرى فإن عمليات الإثبات التى تتألف من ألفاظ كالتمرد والحرية والتوتر ، لا تزال آخر الأمر خاضعة لعمليات الإلغاء التى تمخض عنها الوعى بالعبث ، لهذا فإن أخلاق التمرد ليس معناها الخلاص ، فهو تمرد قائم بصورة متناقضة على القبول والاستسلام ، استسلام حانق لحقيقة العبث الثابتة التى لا تتغير .

وفى نطاق العالم الأخلاقى للعبث تتساوى كل الأفعال من الوجهة الأخلاقية ،

بمعنى انها لاتخضع لأى معيار عن الخطأ والصواب . وان فلسفة التمرد الأخلاقية لتتخذ موقفا محايدا فتعمد ألا تأخذ جانب الرذيلة أو جانب الفضيلة . بيد أن ما جرى العرف على اعتباره فضيلة لاتستبعده أخلاق التمرد بالضرورة ، ويوضح كامى هذه المسألة فيقول فى كثير من المرارة إنه لايتسنى لك أن تكون فاضلا إلا إذا كنت صاحب نزوة ؛ فالمهم أن العبث ومايطوى عليه من البراءة يلغى فكرة الجريرة الأخلاقية من أساسها ، وقصارى ماتبقى عليه ، ليس إلا نوعا من المسئولية ؛ فالإبقاء على البصيرة مثلا ينطوى على المسئولية تجاه الذات على الأقل ، غير أن النتائج المترتبة على هذه البصيرة لاتسمح بتمايز أساسى فى مبادىء الأخلاق . وفى هذا الصدد فإن ما يمكن أن نسميه بالتعادل الأخلاقى للتمرد العبثى هو ما جعل كامى يؤكد أخلاق الكم بدلا من أخلاق الكيف ؛ فأخلاق التمرد التى ينادى بها كامى ليست إلا أخلاق الكم التى تهتم باللحظة الآنية المباشرة ، فهو يتجاوب مع اللحظة الحاضرة ، مع توالى اللحظات الحاضرة ، ويعايش تجربة تنوع هذه اللحظات بأقصى درجة من درجات التوتر ، وبالتالى فإن التجربة نفسها وليست النتيجة المترتبة عليها ، تصبح الهدف الذى يسعى إليه كامى . وهذا مايعيد إلى الأذهان مسألة «اللهو» divertissement الذى وصفه بسكال ، إلا أن الفارق بين بسكال وكامى ، انه بينما ينظر الأول إلى اللهو باعتباره نوعا من الهروب ، يراه كامى إدراكا ووعيا مستمرا . وهذه الفلسفة الأخلاقية للتمرد تعيد إلى الأذهان أيضا أخلاق الكم والتوتر التى نادى بها بيتر Pater فى الفصل الأول من كتابه «النهضة» The Renaissance فهو إذ يتحدث عن الحياة باعتبارها فترة وسطا بين الفراغ الذى يسبق الميلاد والفراغ الذى ينتظرنا بعد الموت يقول : « .. ان فرصتنا الوحيدة فى إطالة هذه الفترة هو أن نستمتع بالحياة خلال هذه الفترة إلى أقصى حد مستطاع »[1] . وان ما سماه بيتر «الوعى المتزايد» ليس فى حقيقته إلا موقفا أخلاقيا اتخذه كامى كطريقة لمعايشة العبث . فبإمكان أى فرد أن يعايش أخلاق العبث ، وأقصى مايطلب منه هو الوعى أو البصيرة النافذة ، إلا أن البصيرة إلى جانب التوتر يؤديان إلى بعض الأمثلة الصارخة للغاية عن نوع «الأخلاق» الذى يشغل كامى على وجه الخصوص ،

(١) و. بيتر «النهضة» لندن ١٩٢٢، ص ٢٣٨ .

فنحن نرى أخلاق الكم كأوضح وأهم ماتكون فى أربعة نماذج إنسانية : دون جوان ، الممثل ، القاهر ، الفنان المبدع . فنى كل حالة من هذه الحالات نرى بوضوح أن الوعى المتزايد مزية من المزايا الهامة . ثـم يمضى كامى ليدرس «أبطال العبث» كلا بدوره ، وذلك بعد أن قال والإحساس بالأخلاق التقليدية لا يزال ملازما له ، إنه ليس من اللازم اتخاذ المثال المضروب نـموذجا نحذو حذوه .

إن الصورة التى رسمها كامى لدون جوان توضح انه على إلمام وثيق بالتحليل المشهور الذى قام به كيركيجارد للشخصية الأسطورية فى كتابه «أما.. أو» Either / or فكيركيجارد ينظر إلى دون جوان باعتباره نموذجا لما يسميه «الشهوانى المتطرف» sensually demoniac والواقع أن كيركيجارد يقصد بهذه التسمية الشخص الذى يضرب بسهم وافر فى ممارسة أخلاق الكم ، فهو يشير مثلا إلى أنه بينما يتصف الحب الفروسى بالإخلاص والوحدة (الاكتفاء بامرأة واحدة) نرى الحب الجنسى (كما هو الحال فى حب دون جوان) يمتاز بالكثرة (إقامة أكثر من علاقة مع أكثر من امرأة) كما يمتاز بالخيانة . وان فاوست Faust الذى يعد نموذجا «للعقلانى المتطرف» intellectually demoniac ليكتفى بهتك عرض امرأة واحدة ، بينما لا يقنع دون جوان بأقل من ١٠٠٣ امرأة . فدون جوان فى واقع أمره يصبو إلى الشائع ولا يسعى إلى المتفرد ، كما يمارس تجربة التماثل اللامتهى . وبهذه الطريقة يعتبر مثالا صارخا لمن يمارس أخلاق الكم ، فهو يهدف إلى تكرار التجربة ، ويطلق عليه كيركيجارد فى عبارة مأثورة : «انه يسير حثيثا فى طريق اختفاء لا ينقطع» .

هذه الصفات من التكرار والتجاوب الفورى من شأنها أن تجعل كامى يختار شخصية دون جوان كنموذج واضح لأحد الصور التى تكون عليها أخلاق الكم ، وفضلا عن ذلك فإن تفسير كامى للأسطورة يشابه تفسير كيركيجارد فى كونها غير رومانسية ، ويمكننا أن نتبين هذا فى ثلاث طرق مختلفة : أولا يرفض كامى أن ينظر إلى دون جوان على أنه شخصية يائسة مكتئبة تسعى إلى الحب المثالى وتخفق فى الوصول إليه ، بل على النقيض من ذلك ، فإن شخصية دون جوان تظهر من تفسير كامى لها شخصية غير مؤمنة بالأوهام ، أوهام الحب الرومانسى ، تلك التى تؤثر الاستمتاع بالكم بدلا من السعى اليائس وراء نوع من الحب المثالى الذى لا يتحقق .

وفوق هذا وذاك ، يرى كامى أنه ليس ثمة سبب يحتم اقتصار الحب على فرد واحد أو فردين ليتسنى له معايشة التجربة فى عنف وضراوة : «أى سبب يحتم أن نقصر حبنا على عدد قليل من الناس ، لكى يكون هذا الحب عنيفا ضاريا؟ » . وعلى أية حال ، فان الحب الرومانسى على وجهه الأكمل دائما ما يصوره الأدب على أنه شيء بعيد المنال ، مآله الفشل بصورة أو بأخرى ، فهو غالبا مايرتبط بالموت أو الانتحار ، وفى أحسن حالاته ينطوى على إفناء المرء ذاته فى ذات محبوبه ، وليس هذا إلا صورة أخرى من صور الانتحار . ومعنى هذا أن الحب المثالى ، فى نهاية المطاف ، ليس إلا استنفادا لطاقات الغير وطاقات الفرد على حد سواء . ان توحد أو امتزاج اثنين من البشر ، وهو كل ما يرمى إليه هذا النوع من الحب ، يعد فى حكم المستحيل ؛ وحيث إن دون جوان قد وقف على هذه الحقيقة فقد آثر التكرار على الامتزاج ، ولو أنه لا يمانع فى القول بأن السعى وراء الحب المثالى الخالد يمكن أن يكون شيئا مؤثرا ونبيلا .

ثانيا ، يرى كامى أن مما يبعث على السخرية أن يجعل من دون جوان شخصا تبحر فى دراسة سفر الجامعة وطغى عليه إحساس ببطلان هذا الكون . فمن المؤكد أن دون جوان سينظر إلى الأمل فى حياة مستقبله على أنه سراب ، تماما كنظرته إلى الحب الرومانسى باعتباره وهما باطلا . لكن انعدام مثل هذا الأمل ، وكذلك فقدان الكمال المطلق يزيد فى عينيه من الرغبة فى الاستمتاع باللحظة الحاضرة . وهذا التفسير يتفق مع النتيجة التى توصل إليها كامى لاتخاذه موقف المراهنة وأخلاق الكم ، فضلا عن أنه يتيح له التعبير بصورة عملية . ويقول كامى عن دون جوان : «كل آماله لا تتحقق إلا فى هذه الحياة ، فإذا انقضت هذه الحياة .. انقضى كل شيء بالنسبة له ؛ هذا الرجل المجنون هو أعقل العاقلين » .

وأخيرا فإن كامى يجد من الضرورى بمكان أن نؤكد أن دون جوان ليس عديم الأخلاق على أية صورة من الصور الرومانسية ، وهو بالتأكيد ليس شخصية رومانسية تدفعه رغبة يائسة فى القداسة الأبدية إلى أن يلعن كل شيء . فهو لا يعرف شيئا اسمه القداسة أو اللعنة ، ولا يعدو أن يكون إباحيا جل همه أن يحقق أكبر قدر ممكن من التجارب والملذات . وهو إنما يصدر الأحكام ــ فى حدود المجال الذى يعيش فيه ــ بناء على النتائج وليس وفقا للقانون الأخلاقى . إن أخلاق الكم تقتضى

القدرة ولا مكان فيها لفكرة اللا أخلاقية . وعلى هدى هذه النظرة ، يفسر كامى تمثال القائد «تلك القطعة الهائلة من الحجر .. التى لا روح فيها» . فيعتبره رمزا لكل ما يرفضه دون جوان وينكره .. الحقيقة الخالدة ، القيم المطلقة ، القانون الأخلاقى العام . وأنسب ما يصور هذه المدركات هو الحجر البارد الذى انعدمت فيه الحياة . وعلى ذلك نرى أن ثمة تفسيرين معينين لنهاية دون جوان كلاهما أوقع على نفس كامى ، فهو يقبل القصة التى تروى أنه ذات مساء وقف دون جوان ودونا آنا Dona Anna برفقته ينتظران ظهور القائد .. ولم يظهر القائد . وما ان انتصف الليل حتى كان دون جوان قد كابد إلى أقصى درجة «إحساس المراره الرهيب لمن تخيب فيهم الآمال» . بل إن كامى ليقبل بصدر رحب الروايات التى تذهب إلى أن دون جوان اختتم حياته بين جدران أحد الأديرة . ولعله لا يغيب عنا أن كامى لا يعتبر الجانب الأخلاقى على قدر من الأهمية فى هذا المجال ، فإن ما يؤثر فيه هو الفكرة القائلة بأن اعتزال الحياة على هذه الصورة ، والخلود إلى السكينة ليس إلا نتيجة حتمية لفلسفة الكم .

وهكذا نرى أن كامى لا يزال على تفسيره لشخصية دون جوان باعتبارها شخصية تراجيدية ، بيد أنه خلع عنه عامدا كل ما يرتبط بالشخصية الرومانسية ، فهو يصور مأساة العبث ، تلك المأساة التى ترى فى الندم والتأسى باطلا لا طائل من ورائه .

وتلا شخصية دون جوان ، شخصية أخرى هى شخصية الممثل ، باعتبارها ثانى الشخصيات الأربعة التى اختارها كامى لتفسير فلسفة العبث الأخلاقية . ويوضح كامى أن شخصية الممثل اختيار موفق لهذا الغرض بالذات ، ولكن الذى لا شك فيه أن شغفه بالمسرح له أثره فى ذلك ، وسبق أن نوهنا بحب كامى للمسرح ، كما يتضح هذا الحب من ثنايا وصفه التالى لمهمة الممثل ، فعندما تناول دون جوان ، كان يصف ممارسة أخلاق الكم فى صورة «فرد واحد» ، أما الآن فهو يفسر التمثيل على أنه رمز وليس تطبيقا عمليا لنفس الموقف الأخلاقى . وثمة فرق واضح بين هذين المثالين ، فبينما نجد أن حياة دون جوان كانت تطبيقا مباشرا لفلسفة الكم ، نرى حياة الممثل ، بما فيها من تكرار وتعدد فى الأدوار التى يؤديها ، تقدم خطا شكليا موازيا لها ، كان دون جوان يصور الفلسفة الأخلاقية للعبث عن

طريق ممارستها ، بينما يقوم الممثل بتصوير الصفات الشكلية التى تنبع منها ، والتى تصدر عنها عملية المعايشة .

على أن اختيار الممثل رمزا للنظرة إلى الحياة نظرة تشاؤمية ، ليست طبعا بالشئ الجديد ، ويشير كامى فيما أورده من تعليقات عن الممثل الى دور الممثلين فى مسرحية هاملت ، كما يتذكر الفرد أيضا الفقرات المشهورة التى وردت فى مسرحيات شكسبير ، والتى يجوز أن تكون قد شغلت تفكيره : نظرة جاك Jacques إلى الدنيا على أنها مسرح ، وإلى النساء والرجال على أنهم «مجرد ممثلين» فوق خشبته ، وإشارة ماكبث[1] إلى «الممثل المسكين» الذى يتلكأ ويتسكع ساعة من الوقت قبل أن تحين لحظة خروجه من فوق خشبة المسرح الخروج الأخير .

ويؤكد كامى هذه الصورة المألوفة بطريقته الخاصة ، فهو يقدم الممثل على أنه لا يرمز إلى أى نظرة تتسم بالتشاؤم من أى نوع كانت ، بل هى نظرة العبث على وجه التحديد . وهذا ما جعله يفسر طبيعة التمثيل نفسه على أسس خاصة معينة ، وقبل أن نتناول هذا التفسير لا بد من الإشارة إلى صفة غريبة فى موقف كامى ، فقد كان ينتظر منه ، خاصة وانه تعمد أن يرسم صورة غير رومانسية لدون جوان ، أن يتخذ الموقف نفسه تجاه الممثل ، ولو أنه بصفة عامة قد اتبع التحليل المأثور الذى ضمنه ديدرو Diderot كتابه «مفارقات حول الممثل الكوميدى» Paradoxesur le comedien لكان ذلك متمشيا مع نزعته إلى التمرد على العبث . كان ديدرو[2] يعتقد ان الممثل العظيم لا يعدو أن يكون «متفرجا يتصف بالهدوء والبرود» وكان هذا الرأى متفقا ومطابقا لإصراره الدائم على البصيرة النافذة . إلا أنه لا يفسر الأمر على هذا

---

(١) اما عبارة هاملت فمشهورة ، واما عبارة ماكبث فهى تلك التى يقول فيها : «ألا انطفئى ايتها الشمعة الوجيزة ! ما الحياة إلا ظل يمشى ، ممثل مسكين يتبختر ويستشيط ساعة على المسرح ، ثم لا يسمعه أحد ، انها حكاية يحكيها معتوه ، ملؤها الصخب والعنف ، ولا تدل على شىء» . (المترجم) .

(٢) «دنيس ديدرو (١٧١٣ - ١٧٨٤) هو الكاتب المسرحى الذى اشترك فى تأليف «الإنسيكلوبيديا» ونشر ملاحظات عن جاريك والمؤلفين الانجليز ، رسم فيها الخطوط الأولى لهذا الكتاب ، الذى قال فيه : كلما كان الممثل بليد الإحساس ، غير قابل للتأثر ، كان قادراً على حمل المتفرج على الانفعال . وفى « رسائل إلى مدموازيل جودان » يوصى ديدرو هذه الممثلة الشابة بعدم إضافة أى موسيقى إلى موسيقى راسين ، أو أية عظمة إلى عظمة كورنى . (المترجم) .

النحو ، بل على النقيض من ذلك ، يقدم ما يمكن تسميته فى هذا السياق : النظرة الرومانسية . فبينما نجد ديدرو يؤثر التمثيل الذى يتسم «بالتأمل» على التمثيل الذى يطغى عليه «الانفعال» ، نرى كامى يعكس الوضع ، ويقول إن الممثل يجب أن يعانى الانفعالات التى يصورها بكل عنف وحدة «ان فنه هو الإثارة إلى أقصى درجاتها ، وأن يتوغل إلى أبعد الحدود فى حياة الغير» .

ومثل هذا الرأى يرفض مفارقة الاندماج على البعد الذى يراه ديدرو ، ومن المفروض أن الحافز على هذا الرأى ، ليس إلا تجارب كامى الخاصة وميوله ، باعتباره واحدا ممن مارسوا حرفة التمثيل ذات يوم . ولا نستبعد أن يكون كامى قد أكد هذا الرأى فى هذا المجال مرة ثانية ، حيث إنه يتلاءم مع إصراره على الحدة والتطرف كجزء لا يتجزأ من فلسفة العبث الأخلاقية . وقد استطاع كامى فى حالة دون جوان أن يوفق بين البصيرة النافذة وبين التطرف على شكل مرض ، أما فى اختياره الممثل باعتباره نموذجاً ثانياً ، فقد وجد نفسه مضطرا إلى الفصل بين هاتين الصفتين . فكما هو واضح من الفقرة المنقولة عنه ، يؤكد كامى صفة التطرف ، بينما لم يكن للبصيرة النافذة نصيب من الذكر . ومن الواضح كذلك أن البصيرة والتطرف قد يمثلان موقفين متغايرين للتمثيل : التمثيل إما بالقلب أساسا أو بالعقل أساسا . بيد أن اختيار كامى للموقف الثانى معناه أنهما لم يتلاقيا فى هذا المجال كما يقتضى العبث أن يكونا كذلك . ولو أنه اتخذ موقف ديدرو أو ما يقرب منه ، لأمكن التوفيق بين الصفتين وخاصة فى حالة الممثل . إذ يرى ديدرو أن دموع الممثل ينبغى أن تصدر عن عقله ، وتلك أقرب الصور لمفهوم كامى ووقعها على نفسه . ولا شك أن كامى قد دافع قبل ذلك عن تفسيره لفن الممثل الذى يرمز بطريقة تدعو إلى الإعجاب إلى التوفيق بين البصيرة النافذة وبين العاطفة الجياشة . وإن كامى بإصراره على اندماج الممثل اندماجا كاملا مع الشخصية المسرحية التى يقوم بتمثيلها ، يتجاهل إلى حد كبير مبدأ البصيرة النافذة كما يقلل من الدور الرمزى للممثل باعتباره بطلا لفلسفة العبث . فالممثل والمتفرج متناقضان أصلا ، المتفرج يمثل الإنسان اللا واعى L;homme inconscient الإنسان الذى لا يعى مسألة العبث ، أو الذى لا يترك المسألة تؤثر فى مجرى حياته . ومن ناحية أخرى ، فإن الممثل هو الشخص

الذى يشارك فى المسرحية التى يشاهدها المتفرج ، وهو الذى يمثل الإنسان اللامعقول L;homme absurde ، أى الإنسان الذى يكابد والذى يمثل الواقع الماثل لدراما العبث .

ومن هذا التناقض بين المتفرج والممثل ، يتجه كامى إلى تناول أوجه الاختلاف بين الممثل وبين المؤلف . إن شهرة الممثل كفنان أكثر عرضة للفناء من شهرة المؤلف ، فتخليده لفنه ، أى تأديته للدور فعلا ، لا يمكن أن يدوم على نفس الصورة المادية الملموسة التى تدوم بها القصيدة أو القصة أو المسرحية ، كما لا يمكن للأجيال المتعاقبة أن تخوض نفس التجربة مرات عديدة ، إن الممثل ، شأنه شأن الإنسان اللامعقول يراهن بكل ما يملك فى سبيل اللحظة الحاضرة ، وهو يدرك ان فنه لن يكتب له البقاء ، فأقصى مايتمناه أن يظل تمثيله عالقا بالأذهان ، وان يخضع لحكم الحاكمين وتذوق المتذوقين بطريقة غير مباشرة ، فبعد أن يؤدى دوره للمرة الأخيرة ، لا يمكن الوقوف على هذا الفن بطريقة مباشرة ، هذه المباشرة المعرضة للفناء ، تجعل ما يحققه الممثل رمزا مناسبا للحياة من وجهة نظر فلسفة العبث ، إلا أن الظروف التى يقوم خلالها الممثل بتأدية دوره تعيد بدورها عالم العبث إلى الأذهان . إن الدور الذى يخلقه ويؤديه يعد شيئا مكتملا ومتفردا ، ويكتمل هذا الدور فى حدود بعينها من الزمان والمكان ، ويحيط به عنصر غريب قاتم ، يقبع فى الناحية الأخرى من الأضواء الأمامية على خشبة المسرح . وهكذا يعد المسرح ذاته رمزا لملابسات الحياة كما يكشف عنها العبث ، وهى الملابسات التى يتحتم على الإنسان اللامعقول أن يتواجد بين أعطافها . فجدران المسرح ترمز إلى «الجدران اللامعقولة» Murs absurdes التى تطرق إليها حديث كامى فى الصفحات الأولى من الكتاب . وخشبة المسرح ذاتها ترمز إلى الواقع المادى الماثل ، وهو عنصر اللامعقول وجوهره ، كما يوحى الستار الذى يسدل فى آخر المسرحية بحتمية الموت والنسيان . وعلى الرغم من كل هذا ، يقبل الممثل راضيا كل هذه القيود باعتبارها جزءا حيويا من عمله الرئيسى ، وهو ان يستغرق بنفسه فى التوتر والتعدد ، إذ يمكنه داخل نطاق المسرح أن يندمج كلية مع الشخصية التى يصورها . ان ازدياد هذه القيود ، يعد فى الواقع انطلاقا مؤقتا بالنسبة إليه ، انه يتخلى عن شخصيته حتى يمارس الخصوبة العاطفية لحياة الغير .

فى غضون ساعات ثلاث عليه أن يعبر عن حياة واحدة تتصف بالتفرد والاكتمال ، وهذا ما يسمى بضياع الذات من أجل إيجادها ، فخلال هذه الساعات الثلاث يذهب إلى آخر طريق مظلم ، بينما يستغرق الجالس فى مقاعد المسرح حياة بأكملها كى يصل إلى نفس النقطة .

وأهمية الجسد بالنسبة للممثل تجعل منه رمزا للإنسان اللامعقول ، فالجسد هو الوسيلة التى اختارها ليعبر عن ذاته فوق خشبة المسرح ، ويصف كامى الجسد انه ملك ، ويضيف إلى ذلك أن أغلب مسرحيات شكسبير تمثل بصورة واضحة ما للجسد من امتياز ، فى هذه المسرحيات «**لا يؤدى إلى الرقص غير ثورة الجسد وهياجه**» . وعلى هذا يمكن القول أن «لير» لم يكن ليصاب بالجنون فى اللحظة التى أصيب فيها بالفعل ، لو لم يقدم على خطوته القاسية بإقصاء «كورديليا» وإدانة «ادجار» . ولهذا فان الممثل ، شأنه فى ذلك شأن الإنسان اللامعقول ، يعد الجانب الجسمانى وسيلته الأولى للتعبير عن ذاته ، زد على ذلك وجود تماثل آخر بين هذين النموذجين ، نموذج الممثل ونموذج الإنسان اللامعقول ، حيث يعد الجسد من ناحية أخرى ، الوسيلة المثلى للمعرفة . وفى هذا الموضع بالذات ، يعيد كامى ما سبق أن قاله بشأن ضرورة اندماج الممثل فى الدور الذى يؤديه . وعلى ذلك يرى أن الشخص الوحيد الذى يستطيع أن يتفهم شخصية «ياجو» ليس إلا الممثل الذى يؤدى دور «ياجو» ، وهذه المعرفة لشخصية ياجو لا تتأتى للممثل إلا عن طريق جسده . وأخيرا فإن تأكيد كامى لأهمية الجسد هو ما جعله يرى فى التمثيل حلا للتناقض الذى يعكس حلا مشابها يعرضه منطق الكم على الإنسان اللامعقول . أما التناقض البادى فى دور الممثل ، فهو التضارب القائم بين وحدانية جسده وبين تعدد الأدوار التى يؤديها هذا الجسد طوال أيام حياته . فالممثل من حيث هو ممثل ، يجمع فى عملية واحدة بين التفرد والتعدد ؛ وهكذا الحال مع الإنسان اللامعقول ، فهو الآخر يكابد التناقض المائل بين التفرد والتعدد ، تفرد جسده والتعدد الذى يصبو إليه عقله (الرغبة مثلا فى اجتناب الموت ، وإطالة اللحظة الحاضرة إلى ما لا نهاية ) . فى عالم اللامعقول لا يحصل العقل على نصيبه إلى درجة التشبع بألفاظ العقل الخالص ، وعلى الرغم من ذلك فإنه يستطيع عن طريق الجسد أن يجد بديلا كافيا ، ولو أنه بديل موقوت ــ فى الإدراك المتزايد الذى يقدمه منطق الكم ، كما

يقوم هذا المنطق بجمع مماثل بين التفرد والتعدد الذى يكابده الممثل . ويزعم كامى أن الإنسان اللامعقول يعد من أسعد الناس حين يمارس منطق العبث ، ويستشهد على ذلك بما قاله « هاملت »[1] :

ما كان لكفة القلب أن ترجح كفة العقل فهما ليسا بمزمار فى يد القدر ،
يطلق من فتحاته ما يشتهى من النغمات .

ويختتم كامى أقواله عن الممثل بملاحظات سريعة عن العلاقة التاريخية بين الكنيسة والمسرح ؛ فقد اضطرت الكنيسة أن تلعن الممثل ، لأنه فى رأيها يرمز إلى عكس كل ما ترمز هى إليه ؛ فالممثل يرمز إلى العنف الجسمانى كما يرمز إلى التعدد ؛ لأن مهنته التى يمتهنها ترتكز على الحاضر والمباشر مما يلزمه بأن يحيا أدوارا متتالية يكتمل ثم يتجدد ، ويكتمل ثم يتجدد ، وهكذا باستمرار ، لا يكاد ينتهى حتى يبدأ من جديد . إن جوهر الفن الذى يمارسه هو أن يتخذ أشكالا مختلفة قدر الإمكان ، وان يتقن أداء مختلف الأدوار . هذا فى الوقت الذى كانت الكنيسة فيه تمثل قيما مخالفة لذلك ؛ كانت تمثل القيم الروحية أكثر مما تمثل القيم المادية ، كانت تمثل القيم الخالدة أكثر مما تمثل القيم الفانية ، كانت تمثل الحقيقة التى لا تتغير ولا تمثل التغير » وعلى ذلك فإن الممثل يعبر عن نظرة خاصة إلى الحياة ؛ وموقف من القيم يتناقض مع نظرة المسيحية وموقفها تجاه القيم . وليست هذه بآخر الجوانب المتعددة التى يرمز بها إلى المميزات الصورية لمنطق الكم .

وقد خصص كامى لوصف شخصية « القاهر » وهو عنده ثالث ابطال العبث ، بعض صفحات من « أسطورة سيزيف » تنضح بمرارة ظاهرة ، وتتخذ صورة « دفاع » القاهر عن نفسه . ومن المؤكد أن كامى لا يقصد بالقاهر القائد العسكرى المظفر ، إلا أن تفاصيل مفهوم هذا النموذج الإنسانى ليست واضحة كل الوضوح ، ونجد كامى يستخدم عرضا كلمة « مغامر » adventurer أكثر من استخدامه كلمة « القاهر » conqueror وهذا مما ييسر الوصول إلى ما يرمى إليه . ان القاهر عند كامى مثله مثل « المنتصرين » عند مالرو ، شخص يتمتع فيما يبدو بوعى

(١) هى الأبيات التى قالها هاملت فى امتداح صديقه الحميم هوراشيو. (المترجم) .

كبير بالعزلة الميتافيزيقية ، ويبحث عن طريقة ما للهروب من نفسه ، وتلك صفة مشتركة بينه وبين دون جوان وبين الممثل ؛ فكلاهما يهرب من نفسه ، ويتقمص شخصية أخرى ، إذ يقوم بتمثيل أحد الأدوار على خشبة المسرح . إن القاهر فى جوهره هو الشخص الذى غامر إلى أقصى درجة من درجات الوعى ، وطرق دروب الإنسان فى العالم على اختلاف أحواله ، فضلا عن أنه الشخص الذى يعيش وفقا للنتائج المترتبة على هذه المغامرة العقلية . وقد يسعى للتمرد على أوضاعه عن طريق العمل الفردى الذى يتصف بالمغامرة ، مثلما فعل جرين فى رواية « المنتصرون » لمالرو ، أو قد يمثل مثل بروميثيوس أو سيزيف بطريقة أكثر سلبية ، تمردا ميتافيزيقيا تقوم به الإنسانية على وضع الإنسان فى هذا العالم . على أية حال ، فهو يؤثر التاريخ على الخلود ، لأن التاريخ يدخل فى نطاق التجربة الإنسانية ، بينما الخلود لا يزال مجرد احتمال لا يمكن التثبت منه ، كما أنه لا يثق فى حدوثه « **لقد خيرت بين التاريخ والخلود ، فآثرت التاريخ لأننى أميل إلى ما هو مؤكد** » .

وبهذه الطريقة ، نرى القاهر يتمرد بأسلوب منطقى على العبث ، ويمثل بناء على هذا الفرد الذى فقد ما كان يتميز به أسلافه من صفاء وإيمان بالقيم الخالدة ؛ وقد حدث ذلك بوجه خاص مع بداية عصر الآلة . ويتحدث كامى عن الرسامين الهولنديين الذين قاموا برسم لوحاتهم التى تتخللها السكينة وسط بحور من الدماء وفى جو من التناحر ، وكذلك يشير إلى المتنسكين فى سليزيا الذين طغت صلواتهم على مذابح حرب الثلاثين عاما[1] . مثل هذا الفن وهذه الصلاة من الممكن أن يتواجدا حتى فى الزمن الذى تسوده الفوضى والعنف ، لأن الإيمان بحقيقة أسمى كان لا يزال منتشرا ، إلا أن هذا الزمان قد ولى وانتهى ، وعندما نبذ الناس القيم المطلقة والخالدة ، وجدوا أنفسهم أشد ارتباطا بالقيم الزمانية والتاريخية ؛ وبدأ الناس

---

(١) هى الحرب الأوروبية العامة التى نشبت (١٦١٨ــ ٤٨) وكانت ألمانيا هى مسرحها الرئيسى ، وقد تعددت الأسباب التى أدت إلى نشوب هذه الحرب ، بين أسباب دينية ، وأسباب توسعية ، وأسباب تتعلق بالوراثة ، وتخللت الحرب المحالفات المتغيرة ومعاهدات الصلح الاقليمية ، ولكنها استمرت ثلاثين عاما كاملة ، انتهت بتخريب ألمانيا ، واضمحلال الامبراطورية الرومانية المقدسة ، وانهيار بيت ال هابسبرج ، وخروج فرنسا دولة أوروبا العظمى . (المترجم) .

ينظرون إلى نزعة القسوة والعنف التى تسود تصرفات الأفراد والشعوب بقليل من الثقة ، كما أن الرجوع إلى القيم القديمة الخالدة أصبح أصعب من ذى قبل ، وعلى هذا الأساس يصبح للقاهر مغزى ، فهو يفحص المأزق الذى تورط فيه بنظرة ثاقبة ، ويسعى إلى الخلاص منه عن طريق التطرف . وها نحن نجد مرة أخرى مايذكرنا بما فى منطق الكم من طبيعة متناقضة ، فهذا المنطق مستمد من نظرة ثاقبة تلزم الفرد ، كما أن الفرد يمارس هذه الفلسفة فى تطرف يطلقه من أساره ، فمن المحتوم أن يموت ، ولكن قبل أن يموت ، فى وسعه أن يزيد من تجاربه ، وأن يرتفع بها إلى أعلى درجة .

ويؤكد القاهر بصفة خاصة عنصر التمرد الذى ينطوى عليه منطق العبث عند كامى ، انه يقوم بهذا التمرد من أجل الإنسان ، ومن أجل تلك المثل والرغبات التى يقف الوجود حائلا دونها ، ويترتب على ذلك أن التمرد بالنسبة للقاهر عندكامى كما هو عند جرين ، ليس محاولة لحل المشكلة بقدر ما هو تصميم على الإبقاء على موقف المعارضة ، وهو مايطلق عليه كامى : «مجهود عظيم بدون أثر» . فأقصى ماينتظر منه ، أن يؤدى إلى أفعال نقوم بها «كما لو» كان الواقع سيتغير تبعا لها . وهكذا فإن أسلوب التمرد ، والطريقة التى نتبعها فى ذلك ، تصبح أهم من أى هدف نسعى إليه . وهذا هو السبب فى ان القاهر فى العصر الحديث لا تتجلى قيمته فى اكتساب أراض جديدة يضمها إلى أراضيه ، فالعظمة بالنسبة للقاهر الآن هى فى التمرد الإيجابى ، وفى القدرة على القيام بتضحيات لا ينتظر منها أى رجاء . وهكذا لا نجد نابليون ، وإنما بروميثيوس هو نـموذج القاهر الحديث ، الذى يقول : «إننى أبقى على ما بداخلى من تناقض كإنسان متحديا بذلك التناقض الكامن فى طيات الوجود .. إننى أشهر نظرتى الثاقبة فى وجه من ينكر هذه النظرة ؛ إننى ارتفع بقيمة الإنسان متحديا ما يعمل للقضاء عليه ، وان حريتى ، وتمردى ، وعاطفتى المتأججة ، لتتجمع كلها فى هذا التوتر ، وهذه النظرة الثاقبة ، وهذا التكرار الذى لا ينتهى» .

وأمامنا الآن نفس الموقف الأخلاقى الذى اتخذه دون جوان ، والذى يرمز إليه الممثل ، غير أن التعبير عن هذا الموقف ، كان فى ألفاظ أكثر خشونة ؛ إن البصيرة والعاطفة باجتماعها فى سلسلة من التكرار لا يحدها إلا الزمن ، إنما تكمن وراء

تصرفات النماذج الثلاثة ؛ ولا يختلف القاهر عن النموذجين السابقين إلا من حيث الدرجة ، فلديه وعى كبير بالإمكانيات البشرية ، فهو يعى كل الوعى «العظمة المدهشة للروح الإنسانية» ، ويمثل أعنف نوع من الإنسانية التى يجمع بين الكبرياء والوضوح ، وعن طريقها تصل إلى معرفة الثنائية التراجيدية لكل بنى الإنسان . إن القاهر نفسه كباقى أفراد البشر ، يخضع لهذه الثنائية التراجيدية ، فهو يؤثر جانب الإنسان ، ويرفض أى «مساومة» فى قبول القيم الخالدة ، وإذا به يواجه حتفه فى نهاية الأمر . والموت فى عالم العبث يعد من أكبر الشرور ، ولكنه بالنسبة للقاهر يعد جوهر الحرية ، إذ يعرف انه محكوم عليه بالفشل والموت فى نهاية المطاف . ان العقل والوعى اللذين يحفزانه على إيثار ما هو إنسانى وفان ، هما نفسهما اللذان يساعدانه على رؤية ما فى هذا المجد من عرض زائل . انه فى هذا الوعى بالوضع الإنسانى تكمن مأساة الإنسان ، وتكمن أيضا عظمته .

وبعد هذا ، يختار كامى شخصية المبدع كنموذج رابع ، ويستعمل كامى لفظة «مبدع» Creator ليصف بها أى فنان ، وبالذات ليصف بها الكاتب . فعند كامى أن هذا النوع من المبدعين هو بطل العبث النموذجى ، ولقد سبق أن أشرت إلى التشابه بين منطق الكم عند كامى ، والمنطق الذى ينادى به بيتر ، وهناك موضع آخر يتشابه فيه موقفهما ، وهو ان كلا منهما يؤكد أن الفنان أنسب شارح للموقف الأخلاقى الذى يتناوله . ولهذا يصف كامى المبدع بأنه «أكثر الناس عبثية» ، بينما يقول بيتر فى السطور الأخيرة من كتابه «عصر النهضة» «إن الفن يأتى إليك مناديا فى صراحة أن تستغل اللحظات التى تمر بك من أجل هذه اللحظات نفسها» . فليس غريبا بعد ذلك أن يخصص كامى جزءا كبيرا يتناول فيه نموذج المبدع ، أكثر مما خصصه لتناول النماذج الثلاثة السابقة . وهو فى ثنايا مايقول ، يحيد كثيرا عن الموضوع الرئيسى ، وينقاد إلى الإفضاء بآراء ذات شأن عن طبيعة الفن . ولهذا يبدو من الأفضل إرجاء التعليق على هذه الآراء ، للفصل الذى سنخصصه عن آراء كامى فى الجمال .

وقبل البدء فى مناقشة نموذج الفنان المبدع ، يعود كامى نفسه إلى النماذج الثلاثة السابقة التى انتهى من مناقشتها ، لكى يزيد من إيضاح موقفه بالنسبة لهم . وقد بدأ بقوله إن هذه النماذج ليست إلا مجرد أمثلة ، وليس من الضرورى أن ننسج

على منوالها ؛ وهو الآن يؤكد ما سبق أن قاله ، ويقطع بأن دون جوان ، الممثل والقاهر لا يحتوى أى منها على حكم أخلاقى من جانبه ، بل يعبر عن موقف بعينه تجاه الحياة . وهو لا يلزم نفسه بالنتائج الأخلاقية المترتبة على هذا الموقف ، فكامى يستخدم هذه النماذج ليضرب المثل على هذا الموقف ويشرحه . ولهذا يقول كامى الآن ، إنه أكثر اهتماما بنقطة الابتداء الذهنية لهذه النماذج من المضمون التطبيقى والنتائج المترتبة على تصرفاتهم . وهو لذلك يرى أن الموقف الأخلاقى الذى يتطلبه العبث ليس مقصورا على دون جوان .. الممثل أو القاهر ، فإن نموذج العفة ، أو الموظف المدنى ، أو رئيس الوزراء ، يمكن لهؤلاء جميعا أن يعيشوا وهم إدراك العبث بنفس الدرجة التى يعيش بها النماذج الثلاثة . وليس المطلوب سوى الأمانة والبصيرة النافذة تجاه الموقف الإنسانى . ولا يتطلب كامى من بطل العبث إلا أن تكون أفعاله متسقة مع أفكاره ، وألا يحاول التهرب من النتائج التى تترتب على الحقيقة كما يراها .

ولا بد من الاعتراف بوجود تناقض فى الرأى الذى يسوقه كامى فى هذا المجال ؛ فيبدو فى الواقع ، وكأنه يأخذ باليد اليسرى ما أعطاه باليد اليمنى ، فأثناء أقواله التى انتهت بمثال دون جوان ، كان يجتهد فى إظهار كيف أن فلسفة الكم بالنسبة للاباحى قد ترتبت بصورة منطقية على موقفه من تحدى العبث . وقد أقام علاقة بين الموقف والنتائج المترتبة عليه بصفة خاصة ، أما الآن فهو يزعم أنه اقتصر فى اختياره على أكثر النظم تطرفا ، وانه يمكن استنباط أنواع متباينة للسلوك من العبث ، وأن الرجل العفيف فى استطاعته أن يعيش وفقا لمقتضيات العبث بنفس الدرجة التى يعيش عليها الاباحى . ولو أن كامى قصد بالعبث انعدام المعنى من أى شئ فى الوجود ، لكان هذا الرأى مقبولا ؛ ولو كان تفسيره للعبث قد اقتصر على المعنى الحرفى ، لتساوت كل أنماط السلوك فى صحتها وسلامتها ؛ ولكن هذا ما لا يقوله فى هذا المجال ، كما انه لا يفسر العبث على هذا النحو . ان كامى لم يقصد بالعبث إلا عجز العقل عن قبول الحقيقة المطلقة ؛ وهذا ليس معناه أن العالم والوجود عديم المعنى فى حد ذاته ، فضلا عن أنه لا يمكن أن نستنتج من المعنى الحرفى للعبث ، وبمنطق صارم ، قانونا واحدا بعينه للسلوك . إن النتيجة المنطقية الوحيدة لمثل هذا الوضع هى أن نقول بصحة «**جميع**» المذاهب الأخلاقية ، لأنها

فى نهاية الأمر غير ذات معنى ، ولاتعدو أن تكون مجرد أقوال ، ولذلك فإن آراء كامى الأكثر نضوجا لا تنظر إلى أى مذهب أخلاقى على أنه يؤدى الغرض المطلوب ، وإنما تعبر عن قلقه بشأن التبرير الأخلاقى لاستنباطاته المنطقية من العبث . وهو يحاول الولوج إلى المشكلة من باب آخر ، وذلك بأن يقترح أولا :

( أ ) أن السلوك الأخلاقى لدون جوان أو القاهر لم يكن سوى نتيجة من النتائج المنطقية المحتملة لموقف العبث .

(ب) ان ما يشغل باله فعلا ليس مضمون السلوك فى حد ذاته ، وإنما الموقف الذى يستند إلى السلوك .

وإن كنت أرى أن هذين الموقفين معرضان للانتقاد ، ففى الحالة الأولى (أ) تعترينا الدهشة لأن القوانين الأخلاقية التى نستخلصها من موقف العبث ، موقف دون جوان والقاهر ، هى بعينها القوانين التى لا يعترف بها كامى الآن . وهو يؤكد بطريقة تنطوى على الكثير من التعسف أن ما اعتدنا اعتباره نماذج مخالفة للسلوك الأخلاقى ، من الممكن أن تصدر عن موقف العبث نفسه ، إذا اتخذنا هذا الموقف بطريقة سليمة . ومن الملاحظ أن كامى لا يعطى مثالا واقعيا واحدا لرأيه الثانى ، وفى الحقيقة ، من الصعوبة بمكان أن نتخيل كيف فعل ذلك ، وإن كان يقول فى الواقع ، أنه بالرغم من أن الدليل الذى قدمه يشير إلى اتجاه بعينه ، فهناك دليل ثان يشير إلى اتجاه آخر (ويلاحظ أنه لم يقدم هذا الدليل الثانى ) ولا بد أن يكون مثل هذا الدليل ذا شأن كبير ، كما ينبغى عرضه بمنتهى الدقة ، وذلك قبل أن يقتنع أى فرد بالرأى القائل أن نفس الموقف تجاه الوجود ، وهذا الموقف المتطرف بصفة خاصة ، يمكن أن يؤدى إلى أنواع من السلوك متباينة كل التباين .

أما عن الحالة الثانية (ب) فيبدو أن كامى قد بدأ يتقهقر وجلا من إصدار أى حكم عملى حول الطبيعة الأخلاقية لهذا السلوك ؛ فهو يعادل الأخلاق بنظرة إلى وضع الإنسان فى الوجود ، ولكنه يتجاهل المعنى الذى تنطوى عليه الأخلاق باعتبارها سلوكا عمليا . صحيح أنه لابد أن يكون للأخلاق نوع من المصدر الميتافيزيقى ، وهذا له نصيب من الصدق ، وخاصة فيما يسمى «بالأخلاق الوضعية» أو «الأخلاق الدنيوية» بقدر مايصدق على قانون السلوك القائم على معتقدات

دينية . إلا أن هذه الأخلاق لن تكون جديرة بالنظرة الجادة إلا إذا نوقشت بلغة التطبيق الفعلي ، أو طبقت في بعض المواقف الإنسانية العامة . ويبدو أن كامي كان يرى هذا الرأى لدى مناقشته لدون جوان والقاهر ، إلا أنه ارتد إلى التجريد خلال المرحلة الثانية من تفكيره . ومن الصعب أن نغفل السبب الذى دفعه إلى ذلك ، ألا وهو النتائج العملية الأخلاقية التى أدت إليها نظريته التجريدية عن العبث .

ان تفسير هذا التردد والاضطراب الظاهر فى تفكير كامى ، يمكن أن نجده على ما اعتقد فى التطور الزمنى لآرائه ، وفيما أصدره من تأليف إبان هذه الفترة ، فقبل كل شئ ، نراه يصرح بنفسه أن «اسطورة سيزيف» لا تعكس بصورة دقيقة المرحلة التى وصل إليها تفكيره فى الفترة التى انتهى فيها من وضع الكتاب . لقد كانت أفكاره اللاحقة أنضج مما ورد فى الكتاب من آراء ، كما يقول كامى إن الكتاب ليس تعبيرا شخصيا عن عقيدته ، بل محاولة لتفهم الأفكار التى رآها منتشرة بين معاصريه[1] . وهكذا نرى أن «اسطورة سيزيف» أقرب إلى تآليفه السابقة «الظهر والوجه» و«أعراس» من أى تآليف نشرت فيما بعد ، فقد كان يقوم بإنجاز هذا الكتاب لدراسة الموقف السابق دراسة عميقة شاملة ، إلا أن آراءه الشخصية ، أقرب إلى ما نشره بعد ذلك بقليل فى كتابه «رسائل إلى صديق ألمانى» وفى رواية «الطاعون» و«المتمرد» وجدير بالذكر ، فى هذا المجال ، أن كامى لم يقتصر قبل إصدار «أسطورة سيزيف» على معاصرة الغزو الألمانى لفرنسا ، بل انضم إثر رجوعه إلى حركة المقاومة أرجح ، أنه وجد الإبقاء على منطق العبث تجاه موقف مادى كهذا فى حكم المستحيل ، فلم يكن من المستبعد أن تؤدى أخلاق الكم إلى السوق السوداء مثلما أدت إلى حركة المقاومة . وليس هذا ببعيد ، فقد حدث بالفعل ، ولهذا فأنا أميل إلى تفسير تردد كامى حول المضمون الأخلاقى للعبث ، بأن أعزوه إلى هذه التجربة بعينها ، حيث إن منطق الكم لم يكن ليقنعه فى ظروف الاحتلال ، غير أنه لما انتهى من وضع كتابه عن «اسطورة سيزيف» لم يكن قد توصل بعد إلى التدليل على أن ثمة قانونا للسلوك أقرب إلى الإقناع من الناحية الأخلاقية ، ومن الممكن أن يكون نتيجة منطقية مترتبة على فروض العبث .

---

(١) انظر مقاله عن «اللغز» المنشور فى كتابه «الصيف» ص ١٢٣ — ٣٨ .

وعلى الرغم من هذا ، فمن الصعب أن نقتنع اقتناعا كاملا بما يقوله معارضو كامى حول مسألة منطق العبث ، فكامى يقول ان الأمر كله لايعدو قيامه بتحليل فكرة العبث السائدة بين معاصريه ، كما يرى أن «أسطورة سيزيف» تصور رأيا متطرفا أغراه ، ولاتمثل عقيدة رسخت فى ذهنه ، غير انه من الصعب أن نتجاهل أن كامى قد تورط شخصيا إلى درجة كبيرة ، لاسيما فى الجزء الأول من الكتاب . ومهما قلنا ، فلا يزال الموقف يتسم بالكثير من الغموض فى نواح متعددة ، ولعل أوضح تفسير لهذا ، هو ما رآه كامى حين قال عام ١٩٣٩ : «إن البرهنة على عبثية الحياة ، لا يمكن أن تكون نهاية سعينا ، بل لاتعدو أن تكون مجرد نقطة انطلاق»[(١)] .

ولذا أرى أن هذه الملاحظة تبرر الرأى القائل بأن «أسطورة سيزيف» تعد بحق مقال كامى فى الشك المنهجى ، وقد سبق أن رأينا كيف استخدم كامى منهج السلب ، واشتق منه نتائج إيجابية . وهكذا تظهر لنا «اسطورة سيزيف» بصورة أوضح على أنها البداية السلبية ، أو هدم الفروض السهلة التى استغرق فيها كثير من المفكرين ، والتى كانت غاية مأربهم من وراء ذلك هى خلق القيم . وذلك هو نفس المنهج الذى اتبعه ديكارت وبسكال . إن تحليل كامى لفكرة العبث باعتقاد كبير ، واهتمام شخصىّ بالغ ، الأمر الذى قد لا يقر بفعله الآن ، كان وسيلة للتدليل على أن بعض النتائج الايجابية ، التى تبتعد كل الابتعاد عن فكرة الانتحار المادى أو الفلسفى ، من الممكن التوصل إليها حتى على أساس سلبى . وفى اعتقادى أن كامى كان لا يزال غامضا حول التفاصيل الخاصة بطبيعة هذه النتائج ، إلا أن الأثر العام الذى تخلقه «أسطورة سيزيف» ليس إلا نوعا من التفاؤل .

وتبدو هذه السمة أوضح ماتكون فى آراء كامى عن الأسطورة التى اتخذ منها عنوانا لكتابه ، ذلك أن سيزيف يعد احد أبطال العبث ، سواء فى حياته الدنيا ، أو بفضل طبيعة العقاب الذى لاقاه بعد ذلك فى العالم الآخر . لقد أفشى مايرتكبه الآلهة من أخطاء لجماعة من البشر ، ثم استطاع لبعض الوقت أن يقهر الموت ويضعه

---

(١) من مقال نشر فى جريدة الجمهورية الجزائرية فى ١٢ مارس ١٩٣٩ .

فى الأصفاد ، لقد كان يستمتع بوجوده المادى إلى أقصى حد ، حتى انه لما عاد من الظلال إلى الأرض لفترة ، كان المفروض فيها أن تكون وجيزة ، اضطره الإله ميركورى على العودة إلى العالم السفلى حيث كان ينتظره حجره . وهكذا نرى سيزيف مثله مثل «الإنسان اللامعقول» يحتقر الآلهة ، كما يمقت الموت ، ويتعلق بالحياة تعلقا شديدا ، ومع هذا ، فإن العقاب «العبثى» الذى حل به ، يجعل منه فى رأى كامى ، شخصا يشوبه الأمل ، وليس ميئوسا منه كل اليأس ، كما كان يخيل لنا فى أول الأمر . ففى كل مرة يحاول سيزيف أن يدفع الصخرة إلى قمة الجبل ، يعى كل الوعى العذاب الذى أحاق به ، وأن العمل الذى يؤديه لا طائل من ورائه ، وعلى الرغم من كل ذلك ، لاينفك يؤدى هذا العمل . إنه يدرك طبيعة المصير الذى ينتظره ، ويرى كامى أن هذا الإدراك يجعله سيدا على مصيره ، أن البصيرة اللازمة لإدراك عذابه ، جزء من التغلب على هذا العذاب . وهذا يذكرنا بما قاله بسكال[1] من رأى مأثور فى كتابه «أفكار» من أنه ولو كان الإنسان مخلوقا ضعيفا فى العالم المادى ، فإن إدراكه لما يمكن أن يحيق به من دمار ، وهو الإدراك الذى لا يتوافر للمرض أو لجبل من جليد ، يعد امتيازا وتفوقا على وجود مشحون بالشرور . إن أسطورة سيزيف تعنى بالنسبة لكامى أن أبشع الحقائق تفقد ما لها من بشاعة إذا ما عرفناها وتقبلناها على علاتها ، ثم يشير كامى إلى أن الحافز على قبول أوديب لمصيره فى المأساة التى كتبها سوفوكليس ، كان إدراكه لحقيقة وضعه . ولذلك فان سيزيف يفسر فى النهاية على أنه رمز للإصرار على السعادة ، وليس رمزا لليأس . وان آخر ما قاله كامى فى هذا الموضوع : «يجب أن نتخيل سيزيف على أنه سعيد» . وبعبارة أخرى ، فان إثبات نوع بعينه من السعادة ، وهو آخر ما انتهى إليه كتاب «أعراس» يتكرر فى «أسطورة سيزيف» على أسس مشابهة من التمرد الذكى . وفى الحالة الثانية تتأكد فكرة السعادة بتحليل أكثر إفاضة عن الأسباب القاهرة التى تحول دونها ؛ أما مايزال موضع استفسار ومحل جدل ، فهو الصورة

---

(١) عند بسكال ان التصادم بين الإنسان والكون يبلغ منتهاه ، فالانسان يعلم إنسانيته عن طريق معارضته للكون ، ولكنه انما يعلم ذلك لانه فى الكون ، وهو لايستطيع أن يتخلص من هذا الكون لأن وجوده كانسان يحتم افتراض وجود الكون ، يقول بسكال : «ما هو الانسان بالنسبة للطبيعة ؟ هو لا شىء بالنسبة للامتناهى ، وهو كل شىء بالنسبة للاشىء ، فهو اذن وسط بين اللاشىء واللامتناهى» (المترجم) .

الدقيقة التى يكون عليها السلوك الناتج عن اتخاذ هذا الموقف . وقد أفاض كامى عند هذه المرحلة فى توضيحه لفكرة التمرد ، إلا أنه لم يوضح حتى الآن نوع السلوك الأخلاقى الذى يرى أن هذا التمرد يؤدى إليه .

وإذا تركنا موضوع تردد كامى جانبا ، فانا لنندهش للطبيعة الذاتية التى تتميز بها آراؤه الأخلاقية فى هذه المرحلة ، ويبدو أن العبث ، وفقا لتفسير كامى يؤدى إلى عالم يسوده مذهب الأخلاق الأحادية[1] . إن الوعى الحقيقى للغير كما يستلزم أى موقف أخلاقى سليم ، يفتقر إليه منطق كامى بصورة ملحوظة ؛ وهذه نقطة ضعف فى الموقف الأخلاقى عند كامى ، وهو ما أعاره اهتمامه بعد ذلك بقليل . وإذا قصرنا كلامنا على «أسطورة سيزيف» بالذات ، نرى أن هذا عنصرا جديدا من بين عديد من العناصر التى لاتترك أثرا طيبا على نفوس القراء .

---

(١) فى الاصل solipsism وهو مذهب يقرر ان الانا وحده هو الموجود ، وان الفكر لايدرك سوى تصوراته فقط ، وهو يقترن بمذهب الانانية egoism فى رأى فلاسفة القرن الثامن عشر ، وبخاصة فولف . وقد استخدم كانط هذا المصطلح فى فلسفته النقدية المثالية ، ولكنه استخدمه بمعنى عشق الذات . (المترجم) .

# الجـــزء الثانـــى

# التمـــرد والسياســـة



# نظرية التمرد

« إن التجربة لسوء الحظ ، لم تشأ ان تقدم لنا نموذجاً للثورة يطابق النبوة الماركسية ، ويفى بآمال الإنسان »
ريمون آرون

كان لكتاب «الإنسان المتمرد» الذى أصدره كامى فى فرنسا عام ١٩٥١ ، أثر عميق امتد إلى جهات كثيرة ؛ فقد اهتم أناس ينتمون إلى مذاهب سياسية مختلفة بمناقشة الكتاب فى حماسة بالغة ، سواء فى صورة كتب أو على هيئة ندوات ؛ وذلك إذا استثنينا موقف الصمت الذى آثره الحزب الشيوعى الفرنسى . وقد اعتبر البعض هذا الكتاب إسهاما بارزا فى النظرية المناهضة للمذهب الماركسى ، واعتبره آخرون مصدرا جديدا لعسكرية يسارية تتصف بالحيوية والنقاء . وكان من أهمية هذا الكتاب أنه أثار هجوما عنيفا فى مجلة «العصور الحديثة» les Temps modernes وكان السبب المباشر فى خلق النزاع[1] المعروف بين كامى وسارتر . أما الترجمة

(١) الواقع ان النزاع بين سارتر وكامى لم ينشب بينهما أصلا ، وانما جاء نتيجة لتدخل سارتر فى الخلاف الذى دب بين كامى وبين «فرنسيس جانسون» أحد الكتاب اليساريين ، ومساعد سارتر فى تحرير مجلته «العصور الحديثة» فى الوقت الذى استقبل فيه معظم النقاد كتاب كامى بالحماسة البالغة ، واعتبروه من

الإنجليزية التى صدرت للكتاب تحت عنوان « المتمرد » The Rebel فقد كانت ذات أثر منقطع النظير فى تلك البلاد . وكان رأى عديد من معلقى الصحف ونقادها أن الكتاب يتصف بالتجريد ، ويتنكب الواقعية ، ويهتم بإثارة موضوعات أقرب إلى الخيال . تماما كما نظر بعض النقاد إلى الترجمة الإنجليزية التى صدرت لرواية سيمون دى بوفوار « المثقفون » والتى تعالج نفس الموضوعات ولكن من زاوية أخرى ، كما تتضمن وصفا يكاد يكون حرفيا للنزاع بين كامى وسارتر ، على أنه أمر غريب يجعل نقله من البيوت الزجاجية فى سانت جرمين دى بريه شيئا مجانبا للصواب .

على أن الأسباب التى دعت إلى اتخاذ هذا الموقف تعد بشكل ما أسبابا واضحة ، فهى من ناحية ترجع إلى استمرار التراث الثورى الحى الذى ساد فرنسا منذ عام ١٧٨٩ ، وإلى النزعة التجريدية الغالبة على الفكر الفرنسى ، وإلى وجود حزب شيوعى كبير يتمتع بنفوذ واسع فى فرنسا منذ انتهاء الحرب . كما ترجع هذه الأسباب من ناحية أخرى إلى سيادة المنهج التجريبى عند الإنجليز ، وإلى انتفاء وجود اشتراكية مثالية فى انجلترا ، وإلى نظام الملكية فضلا عن عزلة إنجلترا الجغرافية والفكرية عن القارة الأوروبية .

والرأى عندى أن الموضوعات التى تطرق إليها كامى فى كتابه « الإنسان المتمرد » ذات شأن كبير فى ذاتها ، فضلا عن ضرورتها اللازمة لفهم الجو الثقافى الذى كان يسود فرنسا فيما بعد الحرب . وبخلاف ذلك فهو ينطوى على تطور هام يتعدى ــ إلى حد ما ــ مرحلة النتائج العقيمة التى توصل إليها كامى فى كتابه « أسطورة سيزيف » . وهذه النقطة الأخيرة تقتضى منا مناقشة هذه النتائج ، خاصة أن الفهم

= أهم الأحداث الأدبية والفكرية التى ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية ، حتى لقد وصفه البعض بأن أحدا لم يبق دون أن يتأثر بسمو عبارته تأثره بسمو تفكيره ، كما وصفه البعض الآخر بأنه أحد الكتب الأساسية التى تسجل بنبلها وانسانيتها بداية عهد جديد . خرج جانسون على هذا الإجماع ، وراح يحمل على الكتاب حملة شديدة استفزت كامى إلى الرد عليه بلهجة غاضبة لا تخلو من التعالى والكبرياء ، مما حمل سارتر على التعليق على هذا الرد فى لهجة أشد غضبا وعنفا ، هذا يتهمه بأنه بورجوازى الفكر رجعى السلوك وذلك يرد عليه بأنه يهادن الشيوعيين والامريكيين فى وقت واحد . أدت فى النهاية إلى القطيعة المؤسفة والمؤسية بين هذين الكاتبين اللذين يعدان من أعظم وانبل المفكرين فى عصرنا الحديث (المترجم) .

الكامل لمدلول هذه النتائج يساعدنا ولو بطريقة غير مباشرة ، على توضيح ماينطوى عليه الكتاب من أهمية بالنسبة لمعاصريه .

ونحن نجد فى كتاب كامى « رسائل إلى صديق ألمانى » إرهاصات بشأن تطور تفكيره نحو المجال التاريخى والسياسى ، وأن الرسالة الأولى التى كتبها عام ١٩٤٣ بعد إصداره أسطورة سيزيف ، تشير إلى نوع من عدم الارتياح حول النتائج التطبيقية المترتبة على اتخاذ موقف العبث ، فهو يعزو ظهور النازية ، أو على الأقل ظهور الفلسفة التى تصدر عنها ، إلى وضع النزعة القومية التى تدين بالمبدأ المكيافللى ، فى الفراغ الأخلاقى الذى نتج عن الإحساس العميق الحاد بعبثية الوجود . وعلى هذا الأساس ، فإن النازية تفسر على أنها نوع من التمرد على المحال ، إلا أنه تمرد لم يفرق بين التضحية بالذات وبين إشاعة الفوضى ، بين الحيوية وبين العنف ، بين القوة وبين القسوة . وفى الرسالة الرابعة التى كتبها كامى عام ١٩٤٥ ، نراه يستفيض فى مناقشة المشكلة ، فهو يصرح بموافقته على تحليل مشكلة العبث كما قام بها بعض مفكرى الألمان فى الثلاثينيات ،فقد شاركهم كامى خيبة أملهم فى القيم الأخلاقية المطلقة . غير أن كثيرا ممن راودهم نفس الإحساس فى ألمانيا ، اتجهوا إلى قبول شريعة الغاب ، شريعة القوة والعنف والخديعة . فكان الاعتقاد بضآلة الإنسان ، وحقارة شأنه ، وتفاهة الحياة الإنسانية سائدا فى ذلك الوقت ؛ حتى لقد اتخذ الهروب من العبثية الظاهرة فى الوجود ، سياسة انتهاج القوة المستندة إلى السلاح Realpolitik غيرأن كامى بعد كتابته هذه الرسائل فى الأربعينيات ، وجد نفسه وقد انضم الى حركة المقاومة لمكافحة الألمان ، ومع أنه انطلق من نفس الأساس الذى ارتكن اليه دعاة النازية ، وهو أساس العبث ، إلا أنه وقف على الجانب المناهض لهم فى الاتجاه . وان التفسير الوحيد الذى يمكن أن يقدمه كامى هو رغبته الجياشة فى قيام العدل ، وإيمانه بأنه ليس ثمة وسيلة لإثبات عبثية الوجود غير التنويه بوجود تصور سابق لما فى الوجود من منطق ومعنى . فالإنسان نفسه لديه إحساس بالقيمة والمعنى ، لأنه المخلوق الوحيد الذى يخيب رجاؤه فى هاتين الحقيقتين ؛ أما مايجيز للإنسان آخر الأمر أن ينقم على عدم وجود أخلاق مقدسة فى هذا الكون ، فهو حاجته الشديدة إلى منهج أخلاقى يرضيه من حيث هو إنسان . ويقول كامى إنه استمد الأشكال المختلفة للتمرد ، مثلما استمدها النازيون ، من مبدأ العبث ،

فالنازيون استسلموا لليأس دون أدنى تردد ، أما هو فكان موقفه على العكس من ذلك .

على ان هذا التغير الظاهر فى موقف كامى يقتضى التعليق من ناحيتين : الناحية الأولى اننا يجب أن نكون على بينة من أن إثبات العبث بالنسبة إلى كامى كان موقفا مؤقتا ، إذ كان ينظر إليه على أنه موقف سلبى يؤدى فى نهاية الأمر إلى اتجاهات إيجابية . وكان قد كتب فى جريدة « الجمهورية الجزائرية » فى مارس عام ١٩٣٩ يقول إن إثبات حقيقة العبث يعد نقطة انطلاق ، ولا يمكن أن يكون غاية المطاف ، إنه نقطة البداية نحو الإثبات فى آخر الأمر . وكذلك فى مقابلته مع ج . دواوبارديه G; d;Aubarede عام ١٩٥١ ، التى سبق أن أشرنا إليها فى الفصل الثانى ، يقول كامى : « عندما قمت بتحليل الإحساس بالعبث فى أسطورة سيزيف.. كنت التمس منهجا لامذهبا ، كنت أمارس عملية الشك المنهجى ، كنت أقوم بعملية « المسح » التى تسبق أى عملية بناء »[1] .

وعلى ذلك ، فإن مذهب العدمية الذى خفت صوته فى أسطورة سيزيف ، كثيرا ما كان يبدو لكامى من الوجهة النظرية شيئا يتسم بالسلبية المفرطة ، أما من ناحية التطبيق ، وتلك هى النقطة الثانية ، فإن الأحداث التاريخية سرعان ما تحدد الخطوط الأساسية لهذه الاتجاهات الإيجابية ، التى كثيرا ما شغلت جزءا من الهدف الذى كان يستهدفه كامى . فظروف الاحتلال أكدت أن أخلاق العبث أو أخلاق الكم لا يمكن أن ترضى احتياجاته من حيث هو إنسان ، مما يترتب عليه نوع من الاختيار الأخلاقى ومن المسئوليات التى تعد بالنسبة إلى الغير مسألة حياة أو موت ،

---

(١) الواقع ان كامى هنا امتداد واضح لتراث الفكر الفرنسى عند ديكارت ، الذى كان أول من نادى بمنهج الشك الابستمولوجى ، أى اصطناع الشك من أجل التوصل الى اليقين أو المعرفة الصحيحة . ذلك ان ديكارت لما صح عنده اثبات وجود الانا أفكر I think قبل الانا موجود I am أو الانية المفكرة قبل الجسم المادى باعتبار ان مجرد الشك فى جميع الاشياء الأخرى يستلزم بالضرورة وجود النفس حتى لو افترضنا ان البدن غير موجود ، صح له بالتالى الوصول إلى اليقين بوجود الذات ومن ثم اليقين بوجود الموضوع ، أو الوصول إلى المعرفة الصحيحة بنفسه ، ومن ثم الوصول إلى المعرفة الصحيحة بكافة معطيات العالم الخارجى . (المترجم) .

وذلك وفقا للطريقة التى يفسرون بها هذا الاختيار وتلك المسئوليات . والواقع أنه من غير المستطاع بالنسبة إلى شخص مثل كامى يؤمن بالأخلاق إيمانا غريزيا ، ان يعادل بين من يخون بلاده ، وبين من يقاتل أعداء البلاد . وفى تقديرى أن مثل هذا الموقف المادى الملموس قد أسهم إلى حد كبير فى إسباغ القوة والثورة على التمرد الإيجابى ضد العبث بدلا من أن يسبغها على موقف التغاضى السلبى . هذا وتحتوى «رسائل إلى صديق ألمانى» على أول رأى إيجابى أدلى به كامى فيما يتعلق بعملية «اختبار الوعى» الدائبة التى بدأها آنذاك . وعلى ذلك ، فإن هذه الرسائل التى كتبها بدافع من الظروف السياسية ، تعد حلقة اتصال بين المواقف المختلفة لكتابيه الرئيسيين.. أسطورة سيزيف والإنسان المتمرد .

أما كتاب «الإنسان المتمرد» فيعد نتيجة أكثر عمقا لعملية «اختبار الوعى» التى أشار إليها فى رسائله ، فقد جاء نتيجة لمساءلة كامى لنفسه فى جد وتأن ، بعد أن توافرت لديه الشجاعة لأن يعيد النظر فى عدد من النتائج السابقة التى كان قد توصل إليها . وهو مجهود صادق لمواجهة التناقضات الظاهرية ، ودراستها بطريقة أكثر إتقانا ، فضلا عما قدمه من تحليل جديد للمدلول الأخلاقى للعبث . ومثل هذا المنهج سرعان ما يفضى بكامى من مساءلة نفسه إلى موضوعات أكبر وأرحب ، فبعد أن ابتدأ من تصوره الخاص للعبث ، يمضى فى دراسة أكبر نتيجتين إيجابيتين .. التمرد الميتافيزيقى والثورة السياسية ، وكلاهما يعد من الناحية التاريخية نتيجة من نتائج العبث بطريقة أو بأخرى . فبعد أن تتبع كامى تاريخ الثورة الميتافيزيقية كما عبر عنها فى الأدب ، اتجه إلى مسألة الثورة السياسية التى ارتبطت بها فى بعض الأحيان . وما يبدو من أن الثورة ، بالرغم مما ترتكز عليه من أصول مثالية ، تنطوى آخر الأمر على القتل والإرهاب ، إنما يرجع إلى «فلسفة التاريخ» التى كانت تسيطر على بعض الفلاسفة الميتافيزيقيين من الألمان . ويترتب على ذلك تشويه للتاريخ والقيم الأخلاقية ، بطريقة منطقية فى حالة الماركسية ، وبطريقة تتنافى مع العقل والمنطق فى حالة الفاشية ؛ الأمر الذى ينطوى على خطر كبير فى كلتا الحالتين . وينتهى الكتاب بالدفاع عن التمرد لا عن الثورة . بيد أن التمرد الذى وصفه كامى ليس تمرد الشعراء وكتاب الرواية فى القرن التاسع عشر أو القرن العشرين ، ولكنه أقرب ما يكون إلى تمرد بعض مفكرى اليونان من حيث تركيزه على الإنسان وإحساسه بما

فيه من نواحي القصور . وينتهى هذا التمرد بنزعة إنسانية بالغة ، تسعى إلى حل وسط بين فكرة الإيمان بالله كما تتمثل فى التمرد الميتافيزيقى الرومانسى ، وبين تقديس التاريخ وتأليه كما هو الحال فى الثورة السياسية المثالية .

وقد ذكر كامى الهدف من «الإنسان المتمرد» فى الصفحات الأولى من الكتاب ، فالكتاب محاولة لفهم الصور الحديثة التى تكون عليها أعمال العنف ، والأعمال اللاإنسانية التى ترتكز على أساس أيديولوجى ، والتى تعلن رغم تناقضها الظاهرى ، ان ما ترمى إليه هو سعادة الإنسان . ونحن ندرك بلا شك ، ودون داع لأن يذكرنا كامى بهذه الحقيقة ، أننا نعيش فى عالم شاعت فيه سياسة القتل الجماعى التى تتبعها بعض الحكومات . وعلى الرغم من ذلك ، فقد يعترض البعض بقوله إن هناك من استولى على السلطة أو احتفظ بها مستعملا فى ذلك نفس الوسائل منذ فجر التاريخ ؛ إلا أن عملية «القتل المنطقى» rational murder كما يحلو لكامى أن يسميه ، قد بلغت درجة لا تقارن من الدقة والإتقان . زد على ذلك ، وجود بعض المزاعم الأخلاقية التى لا مثيل لها ، والتى تبرر هذه العملية وتؤيدها عن طريق نظريات فلسفية مستفيضة . كما أن الحكومات التى تدعى احترام قضايا الشعوب ، تعمل التقتيل والذبح فى هذه الشعوب بالآلاف . انهم باسم الحرية يدافعون عن معسكرات العمل الاجبارى والنفى الجماعى ، ويدعون انها تمثل إرادة الشعوب . وهذا الوضع فيما أرى وضع عبثى بشكل رهيب ؛ وان ما يطغى عليه من أعمال العنف يشير إلى الصلة القائمة بينه وبين العبث على نحو ما عرفه كامى فى «أسطورة سيزيف» . فإنه إذا فقد كل شئ معناه ، وإذا انتفى وجود القيم ، تعذر بالتالى اعتبار القتل والعنف حقا أو باطلا ، ولن يفعل الفرد «الخير» أو «الشر» إلا بدافع من هواه . ويرى كامى أن الأمر سينتهى إلى نوع من اللامبالاة الأخلاقية ، التى لا تفرق بين إضافة ضحايا جدد إلى «غرف الاختناق بالغاز» أو تكريس الحياة لعلاج مرضى البرص ؛ فمنطق العبث فيما يبدو لا يفرق بين القتل وبين الطب ، فكلاهما مشروع ، وتلك نتيجة لا يقبلها كامى ، ومن ثم يعود ليبحث من جديد فى «منطق العبث» . وقبل أن يخوض كامى فى المناقشات التاريخية والسياسية ، وهى الموضوع الرئيسى لكتاب «الإنسان المتمرد» ، يمهد لهذه المناقشات بتحليل تجريدى متقن ، يستخلص من ثناياه نتائج جديدة فيما يتعلق بفكرة العبث .

ونرى كامى أولا وقبل كل شئ يحيل القارئ إلى «أسطورة سيزيف» ، ففى هذا الكتاب الباكر ، تطالع المناقشة التى دارت على أساس المنطق السابق حول مشكلة الانتحار ، باعتباره النتيجة المنطقية التى تتفق ومنطق العبث . ولكنا رأيناه بعد دراسة هذه النتيجة دراسة مستفيضة ، يستبدلها بموقف المراهنة على العبث ، الأمر الذى يستلزم مجابهة للوجود العبثى ، تتسم بالتصميم والإصرار بالنسبة إلى كل من يحكم على هذا الوجود بأنه عبثى . إن الانتحار يحمل معنى قبول العبث ، وهو تصرف يعد من الوجهة الأخلاقية ، إن لم يكن من الوجهة المنطقية ، منافيا للمقاومة السافرة التى كشفت النقاب عنه فى أول الأمر . وإذا كان الموقف المنطقى تجاه العبث ، يقتضى الإبقاء على حياة الفرد ، فالناتج انه يؤكد ولو بطريق التناقض ، قيمة الحياة الإنسانية . فهو لايجعل من الحياة شيئا تافها أو عديم الأهمية بل على النقيض من ذلك يخلع عليها قدرا كبيرا من الأهمية . وبعد أن يسلم كامى بهذه النتيجة ، يرى أنه قد تم التوصل إلى حل لمشكلة القتل التى كان قد أثارها من قبل . فالرأى الذى أدى إلى رفض مبدأ الانتحار ، لابد أن يفضى إلى رفض مبدأ القتل . كما أن آخر نتيجة لهذا الموقف تجاه العبث ، هى رفض الانتحار عن عمد ، أو القتل على أساس المنطق .. وذلك سواء بسواء[1] .

وربما كان منهج الجدل الذى صاغه كامى بنفسه ، أكثر قدرة على الإقناع من ذلك الموجز البسيط ؛ وحتى إذا كان الأمر كذلك ، فلاتزال القضية تفتقر إلى الكثير. إن قراءة «أسطورة سيزيف» توضح كيف ان هذه القضية لاترتكز على قياس يبعث على الارتياح ، وقد سبق أن رأينا أن الرد على فكرة الانتحار كان يعتمد على استخدام لفظة «منطق» بمعان متعددة ، ومن ثم كان الاختيار المتعسف تحت ستار الحتمية المنطقية . فضلا عن أن كامى يستخلص من هذا القياس الذى لايبعث على الارتياح ، نتيجة لايدعمها أى دليل على الإطلاق ، فما يقوله كامى حقيقة هو أنه إذا كان الانتحار وهو «قتل الذات» يتنافى مع المنطق ، فلابد أن يكون القتل

(١) مثل هذا الموقف من شأنه أن يزيد من طرافة اصرار كامى على معارضة حكم الاعدام ، ومن ذلك مثلا كتابه «آراء حول عقوبة الاعدام» الذى ألفه بالاشتراك مع كويسلر» .

وهو «القضاء على الغير» منافيا للمنطق كذلك . وكأن الأمر كله خلط بين الاختيار الأخلاقى وبين الحتمية المنطقية .

وليس أدل على وعى كامى نفسه بما فى تدليله من عدم إقناع ، من إعادته النظر فى مضمون العلاقة بين العبث والانتحار ، فهو يكتشف أن ثمة تناقضا جديدا فى الإقتناع بوجود العبث والاستمرار فى التمسك بالحياة ، فما أن يفسر العبث على أنه يستلزم الإبقاء على الحياة ، حتى يظهر أن الحياة نفسها تقتضى الاختيار بين الأشياء والحكم عليها ، بيد أنه لا يمكن الاختيار بين الأشياء والحكم عليها فى عالم محال وسيظل محالا . فلابد من افتراض معنى إذا كان لها أن يستمرا ، فأما أن العالم محال وسيظل محالا بحيث يجعل من الحياة شيئا مستحيلا ، أو أن مسألة العبث ليست حقيقة كما كانت تبدو أول الأمر ، وأن الحياة يمكن أن تعاش ، وحينئذ لا يمكن بأى حال من الأحوال تطبيق مبدأ العبث تطبيقا عمليا فى مجالات الحياة . فإذا كان العبث يتناقض مع معايشة الحياة ، فلابد أنه تناقض على نفس الأساس مع مناقشة طبيعته ؛ ان «فلسفة العبث» لتتردى فى التناقض إذا نحن عبرنا عنها فى ألفاظ ، لأن هذا التعبير يفترض على الأقل حدا أدنى من الترابط المنطقى فى شئ انعدم من جوهره هذا الترابط . إن تحليل العبث تحليلا منطقيا مقنعا لا يمكن أن يكون عبر الألفاظ ، ولكن عبر الصمت وفقدان التعبير .

وإن الوقوف على كل هذه الصعاب التى يجوز لنا أن نسميها متناقضات كامى ، هو الذى دفعه إلى مقارنة موقف اللامعقول الذى اتخذه أول الأمر بالشك المنهجى عند ديكارت . وهذا هو السبب الذى حدا به لأن يقول الآن إن «أسطورة سيزيف» تقدم منهجا جدليا لكنها لا تحتوى على مذهب متكامل . والحقيقة أن اللامعقول ذاته شئ متناقض مع نفسه ؛ وهكذا وجد كامى الشجاعة الكافية لأن يقر بالتناقض الجوهرى فى «أسطورة سيزيف» . وبناء على منهج الجدل السابق ، فإن الكتاب ذاته يتناقض مع نفسه ، لأنه لم يكن ثمة داع لكتابته بالمرة . وكما أوضح كامى نفسه ، فإن مضمون المناقشة التى سجلها فى كتابه عن العبث ليس بذى دلالة خطيرة الشأن ، لكنه لا يزال على رأيه فى أنها تمثل منهجا استلابيا يمكنه من الوصول إلى بعض النتائج الإيجابية . وتلك فى نظره هى القيمة الأساسية للكتاب والسبب الذى كتب من أجله .

أما الطريقة التى يستخدمها كامى فى الوصول إلى قيم إيجابية عن طريق منهج الشك ، فهى تلك التى تعيد ديكارت إلى الأذهان مرة أخرى . فقد رأينا من قبل أن إدراك اللامعقول معناه الشك فى قيمة الوجود ، وكذلك رأينا كيف أن هذا الشك لا بد وأن يمتد فى النهاية بحيث يشمل احتمال التفكير أو احتمال الحياة وفقا لأى تفسير لحقيقة اللامعقول . وعلى الرغم من هذا فمها امتد هذا الشك إلى الجذور ، فدائما مايصحبه وعى قوى باللامعقول يؤدى إليه فى آخر الأمر . وأيا ما كانت النتائج المنطقية الصحيحة التى نستخلصها من اللامعقول ، فإن ما يكمن وراءها من تجربة مما لا يرقى إليه الشك . وتجربة اللامعقول فى جوهرها ، إحساس بالمهانة والتمرد ، إن اللامعقول يصم العقل ، وينتهى بأن يصم الإحساس الأخلاقى ، وينبع هذا الإحساس من موقف أقل ما يوصف به أنه «ثورة سلبية » . وإذا أفضنا فى تحليل هذا التمرد ، فسيتضح لنا أن التمرد ليس فى مجموعه موقفا سلبيا ، كما قد يبدو للوهلة الأولى ، وإذا أخذنا بطريقة الجدل السابقة ، سنرى أن معرفة اللامعقول تعنى الوصول إلى هذه المعرفة عن طريق «قيمة» من القيم ، التى تعد هذا الشىء وفقا لمعيارها محالا أو لا معقول .

وإن إدراك اللامعقول يعنى التمرد إلى حد المجاهرة بقول «لا »، أى الاعتراض على وضع من الأوضاع ، إلا أن رفض وضع من الأوضاع يعنى الموافقة على وضع آخر يخالفه ، فنحن نعرف اللامعقول عن طريق التمرد الذى يتصف بأنه إلغاء وإثبات ، وعملية التمرد نفسها تكشف داخل ذات الفرد عن وجود شىء بعينه يعتبر اللامعقول تحديا له . ولكننا لانستطيع القول بأن كل القيم تستلزم التمرد ، ولكن كل أنواع التمرد تقتضى وجود القيم . فقولة «لا» معناها فرض القيود ، وهذا يعنى محافظتنا على قيم بعينها فى نطاق هذه القيود التى فرضناها . وعند هذا الحد من المناقشة ، تبدو طبيعة هذه القيم - على وجهها الأكمل - مشوبة بالغموض ، ولكن الشىء المؤكد أن ثمة قيما ثلاثا متصلة فيما بينها يكشف عنها موقف التمرد الميتافيزيقى . فالتمرد على اللامعقول ، يعنى قبل كل شىء اكتشاف الذات من جديد ، ذلك أن التمرد يكشف للإنسان عن وجود جانب من نفسه على قدر كبير من الأهمية ، يستطيع عن طريقه أن يقف على ماهيته بوصفه إنسانا ، وأن يواجه باسمه عبثية الوجود . أما القيمة الأولى فهى «أهمية الإنسان» والطاقات التى

لا يتسنى له التعبير عنها او ترقيتها إلا باتخاذ موقف التمرد . إلا أن الفرد قد تحقق بالفعل من أن هذه الأهمية هى التى تحدد كيانه كإنسان أو كفرد من أفراد الجنس البشرى ، وهى لهذا تسمو على مصيره الشخصى وتتصل بطبيعة الإنسان عموما . أما القيمة الثانية التى يكشف عنها موقف التمرد فهى أقرب ما تكون إلى طبيعة إنسانية عالمية ، وذلك يفضى بطريقة مباشرة ، وفقا لمنطق كامى ، إلى قيمة ثالثة .. وهى التضامن الإنسانى . ويستبدل كامى مقولة ديكارت المأثورة : «أنا أفكر إذن فأنا موجود» بقوله : «أنا أتمرد .. إذن فنحن موجودون» . ثم يجمل الأمر كله فى قوله : «قد يبدو التمرد فى ظاهره شيئا سلبيا طالما أنه لا يؤدى إلى شئ ، لكنه وعلى الرغم من ذلك يتصف بالإيجابية العميقة ، لأنه يكشف عن عناصر كامنة فى الإنسان ، عناصر لا بد من الدفاع عنها والحفاظ عليها»[1] .

إن الهدف الأخلاقى الذى يكمن وراء هذا التمرد يظهر فى هذه العبارة المنقولة ؛ فالتمرد عند كامى ينطوى بالضرورة على هجوم على مبادئ الأخلاق التقليدية ، غير أن التمرد سيوجه هذا الهجوم من أجل قواعد أخلاقية أسمى وأرفع تخلو من الحب الصريح للذات . إن الهدف وراء التمرد الميتافيزيقى فى جوهره هدف روحى مهما اجتهد كامى فى وصفه بأسلوب منطقى ، وهو يتصف بالروحية مثلما اتصفت تعاليم اليونان بهذه الصفة عندما رأت أن الروح الإنسانى هو معيار كل شىء . وهو بطبيعة الحال ليس هدفا روحيا بالمعنى الدينى الدقيق حيث إنه يرفض الاعتراف بوجود غاية علوية تسود الوجود الإنسانى . ولقد وضع كامى ، بعد أن

---

(١) مثل هذا الرأى يشير إلى سبب من الأسباب العديدة لاعتبار كامى أقرب إلى معارضة الوجودية فى أغلب آرائه وتفكيره . فالوجودية تنكر وجود طبيعة إنسانية ثابتة وعالمية ، كما تنكر وجود قيم دائمة وعامة بناء على المفهوم السابق . ويؤكد سارتر بطريقة جازمة أن القيم لا تسبق الوجود ، فالأمر كله لا يعدو أن يكون قيما اخترعها الفرد وهو يزاول عمله ويتخذ مواقفه فى الحياة . هذه «القيم المخترعة» تكون بصفة عامة صورة للانسان الذى يعده الفرد نموذجا للإنسان المثالى . ولا شك ان كامى متردد بشأن الوضع الميتافيزيقى للقيم ، ولكنه يجعل لبعض هذه القيم وجودا مستقلا عن الانسان . وهو لم يقل ان هذه القيم أبدية أو مطلقة بمعناها القديم ، ولكنه يخالف سارتر فى اعتبارها سابقة على الوجود بصورة أو بأخرى ، وذلك ضرورة لاستكمال الصورة التى يقصد أن يكون عليها الانسان

وقف على الطاقات الروحية للتمرد بمفهومها الإنسانى ، ملاحظتين عن علاقة التمرد بالدين .

أولاً ؛ يشرح كامى ما يتصوره من أن التمرد أو الإلحاد لا يبدآن بالتماثل أو الاتفاق فى المعنى ، ولو أنهما بمرور الوقت ينزعان إلى الامتزاج . إن التمرد كما يقول كامى ليس مسألة نفى ، بمقدار ما هو تحد ومعارضة . فالتمرد يوجه ضد وضع من الأوضاع ، ثم يوجه آخر الأمر ضد المسئول عن هذا الوضع . والتمرد الميتافيزيقى فى أساسه يؤمن بوجود الله ( المفروض أن هذا هو المنطق الذى ترتكن إليه كتابات أحد المتمردين المعاصرين مارسيل جواندو Marcel Jouhandeau الذى هاجم فيها الله بالرغم من تأكيده لوجوده بشكل قاطع ) . ومع هذا فإن التمرد فى الواقع . يصبح بمرور الوقت تمرداً ملحداً ،إذ أنه يخضع الله لمعايير الحكم الإنسانى ، ويبدأ فى معالجته على أساس من الندية ، ويرفض التسليم بأنه القوى الأوحد . وإذا ما ذهبت المكانة السامية التى « لله » ، فإن وفاته تصبح وشيكة الإعلان . « إن التمرد ضد الوضع الإنسانى يتخذ صورة الهجوم الذى لا يحده حد ضد السماء ، ثم يعود بملك السماء أسيراً ليعلن عن سقوطه ، ومن ثم يحكم عليه بالإعدام » .

ويمكن تتبع التطور التاريخى لهذه العملية ابتداء من التمرد حتى الحكم بالإعدام بصورة متتالية فى كتابات كل من صاد وبودلير ونيتشه ، كما نرى كامى يقوم بما يقرب من ذلك فى كتابه بعد فترة وجيزة ، فبعد أن وصف العلاقة بين التمرد والإلحاد ، يمضى بعد ذلك ليدرس العلاقة بين التمرد والمسيحية ، وقد سبق الإشارة إلى الأساس النظرى لهذه العلاقة ، ومؤداه أنه لن يكون للتمرد الميتافيزيقى معنى إلا إذا سلم الإنسان بوجود الله الذى يعد خالق كل شىء ، ومسئولا عن كل شىء . ومع هذا فإن التمرد والدين قد ارتبطا من الوجهة التاريخية ارتباطاً مباشراً بعض الشىء ، ففى غرب أوروبا كان التمرد يحل محل الدين ويحل الدين محل التمرد ، وهكذا يلى كل منهما الآخر ، فكامى ينظر إلى تاريخ الحضارة نظرة شديدة التعميم فيراه مراحل متعاقبة من التوافق الميتافيزيقى يعقبها تمرد ميتافيزيقى ، فهناك حقب دينية يشعر خلالها أغلب الناس بالتوافق مع وضعهم الإنسانى ، ويتقبلون الردود الرسمية التى يجيب بها القساوسة ورجال الدين على أسئلتهم ، ويسمى كامى مثل هذه الحقبة بأنها حقبة

مقدسة ولكن هناك من الحقب ما يشعر الإنسان خلالها بعدم الاقتناع بالردود الرسمية ، ويشعر بأنه غريب فى عالم غريب ، وفى مثل هذه الظروف تنشأ مرحلة التمرد . وقد ظهر إلى الوجود نوع بارز من التمرد على أوضاع الإنسان ، وذلك فيما قبل المسيحية ، أى فى أواخر أيام الحضارة اليونانية الرومانية . وكان أبيقور ومن بعده لوكريتوس يتخذان نفس الموقف . وبازدهار المسيحية ونموها ، أخذ قبول مبدأ الإرادة المقدسة يحل محل التمرد ، وذلك عن طريق تشخص الوسيط والمسيح بوجه خاص ، وقد استمر الشكل المسيحى للمرحلة « المقدسة » لعدة قرون ، وما أن طلع القرن التاسع عشر حتى بدأ التمرد يأخذ مكان التوافق ، وكانت فرنسا فى حقيقة الأمر متزعمة لهذا الموقف ، وهو ما تمثل فى شخص المركيز دى صاد الذى يمثل موقفاً جديداً ومتطرفاً عن التمرد الملحد ضد الله . وقد اتخذ بعض المتمردين الميتافيزيقيين من أمثال فيى Vigny من شخصية المسيح باعتباره « وسيطاً » سبباً آخر يعضدون به قضيتهم إلى جانب الحركة الرومانسية فى أوروبا ، فكانوا يركزون كلامهم حول آلامه ، وصرخة اليأس التى انطلقت منه وهو فوق الصليب . هذا بالإضافة إلى موته . ( الآلام واليأس والموت ، كانت هى الأسباب الدافعة لتمرد الإنسان على الآلهة ) كما أنهم بنظرتهم إليه على أنه ضحية من ضحايا « يهوذا » أفسحوا الطريق أمام هجوم جديد على الله . وكذلك تمرد الشعراء فى أواخر القرن التاسع عشر ، وبدأوا يبحثون عن إجابات غير التى تقول بها المسيحية حول الحقيقة الخالدة ، كما أن الحركة السيريالية قد أكدت التمرد بتركيزها المستمر على عبثية الوجود فى الوقت الحاضر .

ونحن أنفسنا نعيش فى عصر التمرد الذى سبقه قرنان من الزمان سادهما فيه ذلك التمرد ؛ وهذا هو تراث التمرد الذى يمضى كامى فى وصفه . وعند هذا الحد من المناقشة النظرية للتمرد ، ينتقل كامى إلى الكلام عن التمرد من ناحية السرد التاريخى ؛ فبعد أن يكتب كامى عدداً من الصفحات يعلق فيها على تمرد أبيقور ولوكريتوس فى عصر ما قبل المسيحية ، إذا به يتخطى مرحلة « التقديس المسيحى » إلى التمرد الذى وجدناه عند صاد .

ومما يبعث على الملل أن نعيد بالتفصيل ما ذكره كامى عن التمرد ابتداء من صاد فصاعداً ، بيد أنه يتحتم أن نذكر باختصار بعضاً من النقاط . فقد توافرت

لدى كامى الأمانة والإحساس الصادق لان يصرح على الرغم من التيار السائد ، أن ما حققه صاد كأديب أمر مبالغ فيه فى الوقت الحاضر . فهو يرجع أهمية صاد إلى كونه نموذجاً أو نمطاً للفهم الخاطىء لطبيعة التمرد على حقيقته ، وما يترتب على هذا الفهم الخاطىء من نتائج على جانب كبير من الخطورة ، فصاد لم يتمرد بدافع من المبادىء ، بل كان تمرده تلبية لنداء الغريزة مما أدى إلى دفاعه المعروف عن الجريمة العالمية ، وأرستقراطية الكلبيين[1] ، وإرادة الكشف . كما أن الحرية التى طالب بها كانت تصريحاً ولم تكن تحدياً للقيود ، مما ترتب عليه أن القيم الأخلاقية التى كان ينبغى أن تشكل جزءاً جوهرياً من التمرد ، قد ضاعت فى عنف تمرده . إن الإصرار على إيثار الذات ، والدفاع المستمر عن الشر يضعفان سواء بسواء من قيمة التمرد ابتداء من الرومانسيين حتى بودلير ، فتمردهم مثل تمرد صاد يختلف كل الاختلاف عن تمرد العالم القديم ، وإن التحليل البارع الذى قدمه كامى لشخصيه المتأنق فى الأدب فى القرن التاسع عشر ، توضح أن هذا الاختلاف كان نوعاً من الانحطاط . ومن ناحية أخرى فقد نادى دستويفسكى بنموذج من التمرد حاز إعجاب كامى كما حاز إعجابه من قبل تمرد أبيقور ولوكريتوس . إنه تمرد يعترف بالقيم فى سعيها نحو عصر يعيشه الإنسان وتظلله العدالة بدلاً من تلك النعمة الإلهية التى كثيراً ما تتعسف ، وتلك بالنسبة إلى كامى الوظيفة الأولى للتمرد الأصيل . وان مفهوم التمرد الذهى الرفيع عند إيفان كارامازوف Ivan Karamazov أحد أبطال دستويفسكى ، هو ما أفضى به إلى صراع هائل بين منطق اللامعقول العدمى «كل شىء مباح» وبين المقاصد الأخلاقية التى كان يتطلع إليها من تمرده فى الأصل . وما أن يمعن كارامازوف النظر فى النتائج الكاملة المترتبة على منطق اللامعقول حتى يجد ما يهوله .. يجد أن القتل مباح من الوجهة المنطقية ، وأنه لا يمكن تبرير الفضيلة تبريراً إيجابياً ، ثم ينتهى به الأمر إلى قبول التمرد المنطقى لا التمرد الأخلاقى ، ويسمح بقتل أبيه ثم يتردى آخر الأمر فى هاوية الجنون .

---

(١) نسبة إلى المذهب الكلبى فى الفلسفة ، الذى أسسه الفيلسوف الاغريقى القديم ديوجينس ، ويذهب إلى أن الفضيلة وحدها هى الخير ، وكل ما عداها من مال وشرف وحرية جدير بالازدراء ، وكان الكلبيون غلاظا فى نقدهم للناس وفى سلوكهم فى الحياة . (المترجم) .

ويرى كامى أن هذا التمرد المنطقى وما يرتبط به من قتل عقلى هو ما بلغ ذروته فى السياسة الستالينية ؛ وكان أخطر ما يشغل بال نيتشه هو ذلك التمرد القائم على أساس من المنطق ، وقد تناول المشكلة على هيئة سؤال مؤداه : هل يمكن الاستمرار فى الحياة ، ونحن نكفر بكل شىء ؟ ويرد نيتشه على سؤاله بالإيجاب ، وهو ما فعله فى مؤلفاته المتأخرة تلك التى نادى فيها بالنفى المنهجى مؤثراً إياه على الشك المنهجى . وهو ما أدى به فى نهاية المطاف إلى مبدأ الإنسان الأعلى Superman وإرادة القوة ، والولاء لأرض الوطن . وإن فى استطاعة الإنسان أن يكون إلهاً ولو لفترة وجيزة . أما النتيجة العامة التى توصل إليها كامى فهى أن عدمية نيتشه صدرت عن حسن نية إلا أنها كانت خطيرة فيما ترتب عليها من آثار . فقد استلهمت النازية عنها الوحى على الرغم مما يدعيه كامى من أنها فعلت ذلك عن فهم خاطىء لنيتشه . وإن اللهجة التى تكلم بها كامى عن كل من دستويفسكى ونيتشه لتوضح مدى تأثره بكل منهما .

أما أطول تعليق على الانحراف المتزايد عن مبدأ التمرد إلى المذهب العدمى ، فقد أرجأه كامى إلى الفصل الذى تكلم فيه عن لوترومو ورامبو والسيرياليين . وقد قام كامى بتحليل دقيق للمتناقضات الماثلة بين مذهب العدمية والمذهب الاتباعى المألوف لدى كل من لوترومو ورامبو . وعلى الرغم من وجود نوع من التناقض ، فإن كامى يرى أن هذا النوع الخاص من المذهب العدمى سيؤدى حتماً وفى نهاية الأمر إلى الاتباعية . كما أن المتناقضات التى ينطوى عليها ذلك المذهب هى التى عرض لها الفلاسفة السيرياليون فى إسهاب كبير ، لا سيما بعد أن قالوا فى وقت ما بالجمع بين التمرد الميتافيزيقى والثورة السياسية . فالتمرد فى القرن الماضى ، ابتداء من الرومانسيين حتى نيتشه كان ذا طابع فردى ، غير أن بعض السيرياليين من أمثال أيلوار واراجون حاولوا ذات وقت أن يوفقوا بين الفوضى الذاتية ، وبين المبادىء الموضوعية التى يقوم عليها المذهب الماركسى . ويعزو كامى هذا المزج بين التمرد والثورة إلى النزعة العدمية المتطرفة التى انطوى عليها المذهب السيريالى . ولم تقتصر السيريالية على العمل على هدم اللغة وخرق العمليات العقلية للتفكير ، بل لقد برزت العبارة الشهيرة القائلة بأن التصرف الحقيقى لمن يؤمن بالسيريالية هو أن يخرج إلى الشارع شاهراً مسدسه ثم يطلق النار على المارة كيفما اتفق . وبذلك يكون موقف العنف الذى جاهر به

المذهب من الوجهة النظرية على الأقل ، ضد أفراد المجتمع الذين يلتزمون بأوضاعه قد أخذ يتركز بعض الوقت على المجتمع نفسه باعتباره كياناً مستقلاً . وقد أصبحت الماركسية وفقاً للمفهوم السيريالى القاصر ، تعنى الطريق لإطلاق العنان لرغباتهم والسير بها أشواطاً بعيدة ، وبمحض الصدفة ضربت لهم طريقة التورية التى ينتهجها الشيوعيون المثل على انتهاك معانى الألفاظ (كالحرية والديمقراطية وإرادة الشعب الخ ) التى سبقت تجاربهم فى هذا المجال .

وإن كامى ليرى فى المذهب العدمى العامل المشترك بين التمرد السيريالى وبين تصور السيرياليين عن الثورة .. « فهؤلاء المجانين يسعون إلى أى نوع من الثورة » .. إلى أى شىء يحررهم من عالم التجار ومن مبدأ الحل الوسط الذى كان عليهم أن يعيشوا بمقتضاه ، فما كانوا يحلمون به من ثورة ، لا يمكن أن يتحقق عن طريق المهارة الفنية ولا عن طريق التنظيم الدقيق الدائب . فقد كان عزاؤهم فى الأسطورة دون أن يقلل ذلك بالضرورة من خطورة ما يحلمون به . ولقد نظر بريتون إلى الثورة السياسية على أنها فى حقيقة الأمر أداة طيعة فى يد مذهب العدمية السيريالى ؛ فالثورة السياسية إذا ما دفعت الظلم الاجتماعى ، ضمنت ألا يعمل هذا الظلم الاجتماعى على إخفاء ما فى الوجود من ظلم ميتافيزيقى . وإن المذهب العقلى الذى يقوم عليه المجتمع الماركسى ليجعل هدفه الأول القضاء التام على لا معقولية الوضع الإنسانى . ومن هنا نشب الصراع العميق بين أهداف الماركسية السياسية والاقتصادية ، وبين الآمال الميتافيزيقية المقصورة على المذهب السيريالى ولكنها باءت بالفشل ؛ وهو الأمر الذى تحقق منه بريتون وغيره بعد حين ، وإن أخذ اليوم يناهض المذهب الماركسى حتى لقد أفضى به اعتقاده فى المذهب العدمى إلى اقتراح الرجوع ولو مؤقتاً إلى مبادىء الأخلاق التقليدية ، التى تعيد إلى الأذهان النزعة الاتباعية لدى كل من لوترومو ورامبو . وإن صيحته الدائمة : « إننا نريد ونحصل على ما نريده من وراء هذه الأيام » لتشير إلى أن المذهب السيريالى لا يمكن أن ينقلب إلى حركة سياسية . أما بالنسبة لكامى الذى يتضح اتفاقه مع بعض آراء بريتون ، فإن المذهب السيريالى بالنسبة له يبدو وكأنه كلمة مستحيلة التطبيق .

ولقد انتهى استعراض التمرد خلال قرنين من الزمان ، انتهى بكامى إلى النتيجة القائلة بأن هذا النوع من التمرد قد غدا خطراً يتهدد الحياة والحرية ، بقصوره

عن الإبقاء على التوتر الكامن فى أحشاء كل ثورة ميتافيزيقية ، فطالما ظل التوتر قائماً أمكن إيجاد قيم أخلاقية ، أما إذا انتفى هذا التوتر فإن تحاشى العنف والعدمية فى المعايير الأخلاقية يصبح أمراً غير ممكن . وإن كون المطلق لا يقبل أواسط الحلول هو ما أدى دائماً إلى تحبيذ الانتحار والدفاع عنه ، وهذا هو الرفض المطلق للمحال ، أو تحبيذ الاغتيال والدفاع عنه ، وذلك هو القبول التام للمحال . وهذه الصورة الأخيرة من صور التطرف هى ما شكل الوضع السائد الذى أماط اللثام عن حقيقة التمرد الميتافيزيقى ، الذى اتجه كامى بعد ذلك إلى دراسة تطوره فى صورة الثورة السياسية أو كما سماه « التمرد التاريخى » La Revolte historique ويستعمل كامى مصطلح « التمرد التاريخى » ليوضح به العلاقة بين التمرد الميتافيزيقى وبين الثورة السياسية . ذلك لأنه بعد « موت » الإله أصبح الإنسان إلهاً ، فالمخلوق الفانى أرتفع إلى المرتبة التى كان يستأثر بها الإله وحده ، الإله الذى عرفوه بأنه خارج حدود الزمن ولا يخضع لقيوده . وهكذا استبدل التمرد التسامى الرأسى الذى لا يخضع لحدود الزمن أو العناية ، بالتسامى الأفقى الخاضع لهذه الحدود وذلك هو التاريخ . فبعد أن أخفق كامى فى الحصول على غفران الآخرة ، بدأ ينشد غفران الحياة الدنيا ، وكانت النتيجة هى الثورة السياسية التى تمثل تشويهاً للتمرد الميتافيزيقى الأصيل من خلال تأليه التاريخ . فالثورة السياسية تخون التمرد الميتافيزيقى لأنها تتغاضى عن أن « الإنسان المتمرد » I;homme revolte مثل زميله « الإنسان اللا معقول » I;homme absurde لا يؤمن بالقيم المطلقة . فالثورة السياسية تتخذ قيمة مطلقة طابعها الإلزام ، تلك هى القيمة التى ألغاها « موت » الإله ليخلعها بعد ذلك على التاريخ .

وإن خيانة التمرد لتؤدى إلى نتائج خطيرة ، لأن التفكير بمنهج التاريخ والقيم الأفقية المطلقة يشجع الإنسان على التضحية بالحاضر من أجل مستقبل مأمول . كما أن انتهاج وسائل للإسراع فى بلوغ الأهداف التاريخية لينطوى على إغراء شديد ، فضلاً عن أن النظرة التاريخية المحددة ستطرح حتماً الرأى القائل بأن فعالية السلوك المتبع فى تحقيق هدف ما تكفى لتبرير هذا السلوك . وهذا هو السبب فى أن الثورة السياسية باسم الحرية سرعان ما أدت إلى المقصلة وإلى عمليات التطهير . إن الرغبة فى الحرية قد تمهد للثورة ، ولكنها عند حد معين توقف هذه الحرية لأجل غير مسمى

فى سبيل الوسائل الفعالة تمهيداً لبداية عهد الإرهاب . ولهذا يقول كامى إن التمرد كتعبير عن الوعى الإنسانى يعد عملاً بريئاً ، بينما تعد الثورة كعمل تاريخى جريمة من الجرائم[1] . ثم يأخذ كامى مسألة « الذنب » أو الجريمة ليتكلم عنها ابتداء من الثورة الفرنسية حتى الثورة الروسية . وهو لا يعول على الأسباب السياسية والاقتصادية للثورة ، بل يوجه اهتمامه إلى أن الثورة تعتمد على أحد الدوافع الرئيسة فى موقف التمرد الميتافيزيقى .

ويبدأ كامى حديثه عن إعدام الملوك على أيدى الفرنسيين ، متتبعا نشوء النظريات التى أدت إلى ذلك حتى نظريات روسو . وعنده أن هذه النظريات ترجع فى أصولها إلى الاعتقاد فى البراءة الإنسانية ، والإيمان بأن إرادة الشعب العامة فوق كل إرادة .. كما أن التراث الذى ترجع نشأته إلى روسو ، ويتصف بالاعتقاد فى وجود الله ، لا يمكن أن يعزز يأس الإنسان وشله إلى قوة عليا عاقلة ، ومن ثم أصبح مصدر الشرور والآثام راجعاً إلى التنظيم السائد فى المجتمع .. وهذا هو الرأى المعروف عن روسو من أن المجتمع هو الذى يتسبب فى إفساد ما فى الإنسان من خير أصيل . ويرجع الفضل إلى سانت جوست Saint-Just فى شرح آراء روسو شرحاً مفصلاً والعمل على تطبيقها ، سيما الآراء التى وردت فى « العقد الاجتماعى » le Contral Social وأصبح « العقل » إلى جانب « الفضيلة » هو القيمة المطلقة الجديدة ، وذلك بعد أن بدأ الإله بصفته مطلقا يفقد الكثير . ومن ثم نرى أن السماء فى الثورة الفرنسية نفسها لم تكن خاوية على عروشها ، على الرغم من أن « موت » الإله وانقضاء الاعتقاد فى وجوده قد ترك فراغاً كبيراً . وكان « سانت جوست » يسعى إلى إقامة ما سماه « بالميل العام نحو الخير » كما أن عبادة « العقل » كانت قد أصبحت فى حكم المقرر . ومثلما استعيض عن الله بالعقل والفضيلة لم يكن

---

(١) ويظهر هنا اختلاف أساسى بين كامى وسارتر ، فسارتر فى مقاله عن بودلير يرى رأيا معارضا لكامى حول مسألة الميزات النسبية للتمرد والثورة ، فهو يرى ان هدف المتمرد الميتافيزيقى ان يبقى على نواحى النقص التى يعانى منها كما هى ليتمكن من استمراره فى تمرده عليها ، اما الثورى فهو من ناحية أخرى مهتم بتغيير العالم الذى لم يرض عنه ، وهو يسعى إلى قيم مستقبلة بأن يصنعها صنعا ثم يحارب من أجلها فى كل مكان وزمان . ويرى سارتر ان ايثار كامى للتمرد على الثورة ينطوى على نزعة عاطفية غالبة ، سواء فى مدى تأثيره أو فى ايمانه السقيم ، وذلكاذا استخدمنا المعنى الوجودى للكلمة .

الملك بأسعد حظاً وهو ظل الله فى أرضه ، فإذا بهم يعدمونه ، ويجعلون الإرادة العامة للشعب هى صاحبة الأمر والنهى . ولهذا يرى كامى أن إعدام لويس السادس عشر بمثابة نقطة تحول فى مسيرة الثورة ، لأنه يمثل بداية طرح الجانب الروحى من التاريخ ، وعلمنة الله .. أو النزول به من عليائه والاتجاه به اتجاهاً علمانياً . وكل ما تبقى بعد ذلك من آثار الله لم يكن إلا مثلاً مجردة ، لو أنها انعدمت بدورها ، لغدت السماء خاوية كل الخواء . ولما كانت هذه المثل فى جوهرها مثلاً مجردة ، فقد قعدت عن أن تكفل انتشار العقل والفضيلة ، ولما كانت كذلك قيماً مجردة ، فقد افتقرت إلى المضمون المادى والإنسانى والأخلاقى الذى يتسم به التمرد الأصيل ، ولأنها بعد هذا وذاك قيم مجردة فقد تناست أن الطبيعة الإنسانية معرضة للزلل ، ولا تتصف بالعصمة من الخطأ . ومع أن كامى لا يرضى كثيراً عن كلمة « خطيئة » فهو يقول : « سيأتى اليوم الذى تقع فيه الأيديولوجية مع السيكولوجية فى نزاع » . ولذلك نجد أن ثورة مثل ثورة ١٧٨٩ على الرغم من تأكيدها الحقيقى على العقل والفضيلة ، إلا أنها قبلت بعد فترة وجيزة انتهاج سياسة الطغيان والإرهاب .

وإذا كانت المبادىء الأخلاقية المجردة قاصرة عن التصدى لمثل هذه النزعة ، فإن تنحية هذه المبادىء ، لن يزيد الأمر إلا سوءًا على سوء ، وطالما كانت الإرادة العامة للشعب هى المثل الأعلى ، فمن الممكن للفكر والعمل أن يتصفا بالنزعة الإنسانية فى مجال التطبيق. إلا أن فلسفة هيجل[1] عن التاريخ كانت سبباً فى

---

(١) التاريخ عند هيجل هو بوجه عام تقدم الروح فى الزمان ، كما ان الطبيعة تقدم الفكرة فى المكان ، وتفسير ذلك عند هيجل ان تاريخ العالم ليس شيئا سوى تقدم الشعور بالحرية ، ولا يشعر الإنسان بوجوده الروحى الا بممارسته للحرية ، وعلى ذلك فان مصير الإنسان فى التاريخ متوقف على معرفته بالخير والشر ، وقدرته على أن يريد الخير أو يريد الشر ، ولا يتحقق ذلك إلا عن طريق القوانين والآداب .. فهى الشىء الجوهرى المعقول الذى تحرص الدولة على الإبقاء عليه والاعتراف به ، والدولة فى رأى هيجل هى « الفكرة المقدسة » كما تظهر فى عالمنا ، ولا يستطيع الإنسان ان يحقق حريته إلا عن طريقها ، فالإرادة التى تساير القانون هى الارادة الحرة ، لأنها فى اطاعتها للقانون تطيع ذاتها ، فهى من ثم حرة مستقلة ، وحينما يتم تكوين الدولة ، وتخضع الإرادة الذاتية لقوانينها يزول الفرق بين الحرية والضرورة وتتفق الارادة الخاصة مع الارادة العامة . وهذا ما جعل هيجل يستشهد بعبارة الشاعر المسرحى سوفوكليس التى أوردها على لسان أحد أبطال مسرحيته « انيتجونا » ومؤداها : « ان الأوامر العلوية المقدسة ليست ابنة الامس أو اليوم ، ان وجودها لا نهائى ، ولا يستطيع إنسان أن يعرف متى جاءت » . (المترجم) .

ازدياد النزوع إلى إلغاء صفة الإنسانية عن فكرة الثورة ، وعند كامى أن هيجل كثيراً ما كان عرضة للتفسير الخاطىء وبخاصة من أصحاب اليسار ، فى الوقت الذى يوافق فيه على أن بعضاً من المبادىء الخطيرة عند هيجل ، قد خفف من خطورتها بعض ما قاله فى مواضع أخرى من فلسفته : « إن فيما كتبه هيجل ، شأنه شأن كبار المفكرين ، ما يصحح أخطاء هيجل » .

أما بصدد الغرض الذى يرمى إليه كامى ، فالشىء المهم هو تفسيره لمذهب هيجل سواء كان هذا التفسير دقيقاً أو غير دقيق ، فقد انتهى به إلى إلغاء فكرة المثل الأعلى للثورة إلغاء تاماً . ونتيجة لمذهب هيجل ، ساد الرأى القائل بأن الإنسان لا يوجه مصيره بنفسه ، بل توجهه عملية تاريخية ، فما كان يظنه الإنسان عملاً يصدر عن إرادة حرة ، لم يكن فى حقيقة أمره سوى جزء من المنهج الحتمى الذى تسير فيه الأحداث . أما هذا التأليه للتاريخ ، وذلك ما حدث فعلاً ، فيعنى أن المنتصر فى جانب الحق بحكم الضرورة ، والمهزوم فى جانب الخطأ بحكم الضرورة كذلك .. لأن هذا هو حكم التاريخ ، فالمنتصر يواكب التاريخ فى سيره ، والمنهزم يتخلف عن مسيرة التاريخ ، وأن ما قام الفوضويون الروس بعمله فى عام ١٩٠٥ ليشكل ما سماه كامى « بأرستقراطية التضحية » aristocracy of sacrifice وأما غيرهم ممن تزعموا الثورات ، فقد كانوا يؤلفون ما يمكن أن يطلق عليه « أرستقراطية النجاح » aristocracy of successوقد تحتم على أرستقراطية النجاح هذه أن تحل محل القيم التى كانت تنطوى عليها العملية التاريخية ، والتى كانت تكن لها كل تقدير :

« لقد تجسدت الحقيقة والعقل والعدالة فجأة فى صيرورة الوجود ، ولكن الأيديولوجية الألمانية بإسباغ صفة الحركة الدائمة على القيم ، خلطت بين هذه الحركة وبين طبيعتها الحقيقية ، وجعلت تحقيق هذه الطبيعة ، إن كان ثمة شىء بهذا الاسم ، فى آخر مرحلة من مراحل العملية التاريخية » .

ولهذا يضيف كامى أن هذه القيم لم تعد علامات تشير إلى الهدف ، بل أصبحت هى الأهداف نفسها ، وحيث إن هذه القيم أصبحت فى ذمة مستقبل افتراضى ، فإن الطرق التى تحكم بها على الوسائل الكفيلة بتحقيق هذه القيم أصبحت غير ذات موضوع . وفى هذه النقطة بالذات نرى المصدر الحقيقى للشر فى

نزعة التمردالتاريخى ، حيث لامكان لوسائل الحكم فى مجال التقييم الأخلاقى ، ولا سبيل لتبرير هذه الوسائل أو إدانها إلا القيم التى لم تتحقق ، والى كانت هذه الوسائل تسعى إلى تحقيقها . وقد ترتب على هذا أن صار النجاح وليست المعايير الأخلاقية هى أساس الحكم على الأفعال ، ومن ثم اصطبغت معايير الأخلاق بصبغة وقتية ، بمعى أن تبدلها صار وفقاً لما يقتضيه الموقف التاريخى ( من ذلك مثلاً موقف إدانة « جرائم » ستالين بعد وفاته من قبل رفاقه والمقربين إليه ) .

إن وضع القيم الأخلاقية فى ذمة المستقبل ، وإرجاء التطبيق المباشر لها ، من شأنه أن يفسح الطريق أمام افتراض وجود خطيئة إنسانية عامة ؛ وهذا موضع خلاف كبير بين سانت جوست الذى قبل مبدأ روسو عن البراءة ، وبين الثوريين الذين جاءوا فيما بعد وقبلوا فكرة هيجل عن الخطيئة . وإذا افترضنا بطبيعة الحال وجود خطيئة إنسانية عامة ، يشترك فيها جميع البشر ، فسيترتب على ذلك أن تكون معاملتهم على أساس هذا الافتراض ، ومع هذا فإن الثورة السياسية — فى الواقع — كانت تؤدى إلى القتل والتخريب فى كلتا الحالتين . فلا بد أن نقتل حتى نقضى على من يشذ أو يسىء إلى مبدأ البراءة الإنسانية ، ولا بد أن نقتل فى عصر الخطيئة لكى ندخل فى عصر البراءة . ويقول كامى موضحاً هذه النقطة فى إيجاز : « يجب القضاء

وهنا تبزغ مشكلة لا تحظى بحل واضح من جانب كامى ، فهو يضرب أمثلة كثيرة يوضح بها أننا إذا عالجنا التمرد بلغة المصير التاريخى ، فستكون النتيجة أن يتبدل ويضمحل فى القيمة . ويبدو أن كامى يتردد فى إرجاع هذا الاضمحلال من الناحية التاريخية إلى ثغرات ميتافيزيقية أو إلى عثرات فى التطبيق العملى . ويبدو أحياناً أن من رأيه أن بعض الفلاسفة من أمثال هيجل ونيتشه قد أخطأوا فهم حدود التمرد الأصلى ، واستسلموا لإغراء النزعة العدمية . كما يبدو فى أحيان أخرى أكثر نزوعاً نحو الرأى القائل بأن مطبقى النظرية قد أخطأوا فهم أصحاب النظرية نفسها ، بل إنه لا يوجد بعد نظام من أنظمة الحكم يصور هذه الآراء تصويراً مرضياً . (قارن مثلاً رأى برودون Proudhon الذى يذهب إلى أن الحكومة من حيث هى حكومة لا يمكن أن تكون ثورية ) . ولسوف أستطرد فى معالجة هذا الموضوع فيما بعد ، مكتفياً الآن بالإشارة إلى أن النوع الثانى من التفسير يوضح ميول كامى الظاهرية نحو

النزعة الفوضوية ، ثـم موافقته فيما بعد- أثناء عرضه للنتائج الإيجابية بصدد «الإنسان المتمرد»- على مبدأ النقابية .

ونلاحظ هذه النزعة فيما يقوله كامى من كلام عن الفوضويين الروس ، وإن أمكن القول بأنهم جميعاً قد تجاوزوا حدود التمرد الأصيل ، إلا أننا نتكلم عنهم بالرغم من ذلك ، فى تسامح كبير . وهذا هو الوضع بصفة خاصة مع جماعة الإرهابيين الشبان من أمثال كالييف ودوراً و بريليانت وغيرهم ممن قاموا باغتيال الدوق الأكبر سيرج عام ١٩٠٥ ، ويسميهم كامى فى كتابه « الإنسان المتمرد » .. « القتلة الرحماء » Les meurtriers delicats كما يطلق عليهم اسم « العادلون » فى مسرحيته المسماة بنفس الاسم ، بل ويرى أنهم يمثلون المثل الأعلى والأخير بالنسبة لروح التمرد الحقيقى . وعلى ذلك نجد كامى يستعرض أولاً وفى إيجاز ، أفكار الأجيال المتعاقبة من الفوضويين الروس الذين سبقوا القتلة الرحماء ، كما يعلق على ثوار ديسمبر Decembrists وهم بلينسكى و بيساريف و باكونين ونيتشايف ، وينتقد فى شيء من العنف كتاب باكونين ونيتشايف عن « محاورة الثورى » Catechism of a Revolutionist فبينما كان كالييف ورفاقه يمقتون القتل ، ولم يتقبلوه كضرورة لوضع نهاية لحياة الآخرين إلا بالتضحية بأنفسهم ، نجد أناساً مثل نيتشايف يستخدمون القتل كوسيلة إلى القوة ، ومن هنا يقصر كامى وصفه التالى على « القتلة الرحماء » :

« إن النصر الذى أحرزوه بشق الأنفس ، ضاع منهم بعد أن كان وشيكاً . إلا أنهم بالتضحية وبمواقفهم الإيثارية المفرطة فى إيثاريها ، قد أسبغوا شكلاً ملموساً على إحدى القيم ، أو إحدى الفضائل الجديدة التى تستطيع حتى اليوم معارضة الطغيان ومساندة التحرر الحقيقى » .

أما إرهابيو عام ١٩٠٥ فقد كانوا بمثابة الذروة التى وصلت إليها ثلاثون عاماً من عمليات قتل أو شروع فى قتل رؤساء حكومات أوروبا والولايات المتحدة ، ويقول كامى إننا من أعماق مذهب العدمية نجد مئات من الشباب الشجاع المخلص ، رجالاً ونساء ، يحاولون خلق القيم التى يتوقون إليها عن طريق المدافع والقنابل ، ولا يتورعون عن التضحية بحياتهم فى سبيل ذلك . كما أنهم قبلوا عن عمد الخطيئة والموت من أجل ضمان انتصار مثلهم العليا آملين أن يكتب لها النصر . أما عن وصف

كامى لموقفهم ، فهو يصرح برأى ينطوى على موافقة ضمنية تبدو متناقضة مع تحليله السابق ، فهو يقول « إن المستقبل هو عالم التعالى الأوحد أمام أولئك البشر الذين لا يعيشون فى كنف إله » . وكان من المعتقد قبل ذلك ، أن هذه النزعة التاريخية بمثابة عامل رئيسى يؤدى إلى الحط من فكرة التمرد عند ممارسة الثورة ممارسة عملية . وهنا يبرر كامى رأيه بقوله إن هؤلاء الشبان العدميين ، على الرغم من أنهم كانوا يظنون أنهم يخدمون قيماً ستتحقق فى المستقبل ، إلا أنهم فى الواقع كانوا يضعون أسساً حقيقية للتمرد عن طريق طبيعة العمل الذى قاموا به . لقد كان لهم رصيد كبير من الإخاء ، كما أنهم عايشوا الإحساس بالتضامن ووضعوه موضع التنفيذ ، وزادوا من قدر هذه القيم بقدرتهم الملحوظة على التضحية بالنفس ، ومع أنهم فوق هذا قد آثروا الاغتيال السياسى كوسيلة لتحقيق مآربهم ، إلا أنهم لم يتعرضوا للنساء أو الأطفال بخلاف الثوار من الماركسيين .

ويبدو عنصر الدفاع واضحاً فى هذه الآراء المتعددة ، ولو أن كامى لا يتجاوز الحقيقة حين يصف الهواجس الأخلاقية الدائمة ، التى جعلت من كالييف وغيره ، شخصيات فريدة لا نظير لها « فمع أنهم كانوا يعيشون حياة إرهاب ، إلا أن أجسادهم كانت تقشعر دائماً لهول ما ترى » . ولو أن هذا فى ذاته لا يعد دفاعاً عن الإرهاب أو تبريراً له ، ولو أن كامى يفسره على أنه معايشة التوتر والتناقض الذى ينطوى عليه موقف التمرد الأصيل ، كما أن عدم اكترانهم بحياتهم الخاصة قد تواجد جنباً إلى جنب مع اهتمامهم بحياة الغير ، فكانوا ينظرون إلى العنف كأمر حتمى وإن عجزوا عن تبريره أو الدفاع عنه . إلا أنهم قبلوا جميع النتائج المترتبة على هذه التناقضات وأبقوا على وجهى كل تناقض على حدة ، وبذلك اختلفوا عن الثوار الذين جاءوا فيما بعد ، ووضعوا حداً لعنصر التوتر الذى ينطوى عليه التمرد ، بأن نظروا إلى العنف والموت فى هدوء تام . فقد أوضح كل من كالييف ودورا وبريليانت ورفاقهم أن التمرد يجب أن يتجنب الرضا المغالى فيه ، إذا كان له أن يحافظ على طابعه الأصيل ، أنهم برغباتهم للتضحية بحياتهم الخاصة ، وجدوا نوعاً من الحل النهائى للتناقض الذى يجب أن تظل عليه حياتهم ، كما أنهم قبلوا موتهم باعتباره ثمناً يدفعونه لعنصر الخطيئة الكامن فى هذا التناقض . وهنا يبدو كامى للمرة الثانية مغالياً فى تسامحه عندما يعتبر التضحية وكأنها محو للخطيئة . وعلى أية حال ، فإن قبول

الإرهابيين للموت ، يعنى فيما ينطوى عليه من حتمية ، نوعاً محكماً من الانتحار . وعلى هذا الأساس نفسه ، أصبح هذا الرأى هدفاً للاعتراضات التى وجهت إلى كامى قبل ذلك ، حيث إنه يعنى أن التناقض لا « يحل » إلا إذا توقفت معايشته ، وإذا لم « تنفض » مشكلة العبث على هذا النحو ، شأنها شأن التناقض الذى تردى فيه التمرد ، ليس لها حل سواه . وعلى أية حال ، فإننا لا يمكن أن نكون جادين فى اعتقادنا أن «موت» واحد يلغى موت الآخر ، وأن إصرار كامى على تقدير قيمة الفرد سيحول بالضرورة دون ذلك ، وأن قبول القاتل لنفس المصير ، لن يؤدى إلى إلغاء عملية القتل التى ارتكبها . ومع هذا ، فإن كامى لا يسمح بتوجيه مثل هذه الاعتراضات ، ويختتم وصفه لإرهابيى عام ١٩٠٥ بتنويهه آخر الأمر بالدور الذى قاموا به كأمثلة صادقة للتمرد الأصيل : «لم يفارق الشك نفسية كاليف حتى النهاية . إلا أن هذا الشك لم يقف حائلا دون قيامه بالعمل ، وهو لهذا يعد أوضح مثال للتمرد » .

وإن تحليل كامى لمذهب الإرهاب الفردى ، يدل فى وضوح على أن قيمة هذا المذهب تكمن فى كونه موقفاً أو عملية تستهدف التأثير ، أكثر من كونه سياسة عملية فى مجال التطبيق ، بل قد يساورنا الشك فى أن هذا المذهب متصل بحل المشكلات النفسية للإرهابيين أنفسهم أكثر من اتصاله بتغير الكيان السياسى والاقتصادى . ومهما يكن من شىء ، فإن أتباع ماركس الذين جاءوا فيما بعد ، سرعان ما تكفلوا بتحقيق الشطر الأخير . وفى الوقت نفسه ، تحول مذهب الإرهاب الفردى إلى مذهب إرهاب الدولة ، وبالاتجاه إلى مذهب إرهاب الدولة ، ثم القضاء على تناقضات التمرد ، فقد اعترفوا بشرعية القتل ، وأصبح الوضح التاريخى هو المحك الوحيد للمعايير الأخلاقية ، أما الأساليب الكفيلة بالاستيلاء على السلطة ، فقد بلغت مرتبة عالية من الكمال ، وأصبحت الدولة فى موضع التقديس . وتلك هى « خيانة التمرد » التى توافر كامى على دراستها فى القسم الرئيسى الثانى من كتابه « الإنسان المتمرد » مبتدءاً ببعض الملاحظات الموجزة حول الثورات الفاشية والنازية فى القرن الحاضر ، ولم تكن هذه الثورات مماثلة للثورة الفرنسية والثورة الروسية ، فهى لم تعتمد على تأليه التاريخ ، وإنما نظرت إليه باعتباره نتيجة للدور الذى تلعبه

القوة الغاشمة على سبيل المصادفة ، وبهذه الطريقة قدسوا ما هو مناف للعقل ، أكثر من تقديسهم للعقل نفسه . وعلى الرغم من ذلك ، فإن هذه الثورات تمثل مرحلة من مراحل تاريخ التمرد ، حيث إن موسوليني وهتلر كانا يزعمان أيهما يستمدان آراءهما من الأفكار التي نادى بها هيجل ونيتشه على التوالي ، ويمثل هذان الديكتاتوران أوضح تمثيل ، التقديس المتزايد للدولة ، الذى دائماً ما أفضت إليه الثورات ؛ فقد وضعا أسساً منافية للعقل عن مذهب إرهاب الدولة ، يخلو من أى معيار ، اللهم إلا معيار النجاح .

وقد وجد الشكل المنطقى لمذهب إرهاب الدولة الذى استمد مصدره آخر الأمر من هيجل وماركس ، التعبير عنه فى الثورة الروسية والدولة الشيوعية . ويتتبع كامى التطور الأيديولوجى فى ثنايا إدلائه ببعض التعليقات حول تعاليم ماركس ، ومن الواضح أن النجاح الذى لاقاه « الإنسان المتمرد » فى الدوائر الفرنسية ذات الميول اليمينية ، يرجع إلى هذا القسم من الكتاب . بيد أنه ينبغى التنويه إلى أن نقد كامى لآراء ماركس ليس من ذلك النوع الشائع الذى يقابل بالهليل ، فهو أولاً يعطى إحساساً جديداً بأنه قد أطلع بالفعل على آراء ماركس ، وأن نقده لهذه الآراء جاء نتيجة لدراسة جادة ، وليس مجرد فرض أطلق بلا ترو ، فضلاً عن أنه يبدى إعجابه ببعض الجوانب فى فلسفة ماركس ، فهو يثنى على استنكاره للنفاق الاجتماعى لدى الطبقة البورجوازية فى القرن التاسع عشر ، ويقول إنه قد أوضح بصورة مقنعة أن فضائل الطبقة الوسطى التى تحظى بمديح صحافة المحافظين ، تستند إلى ذلك النوع من الاقتصاد الذى يلقى بالرجال والنساء التعساء فى مناجم الفحم وهم أنصاف عرايا .

على أن المبادىء الأخلاقية التى سادت هذا العصر ، وإن لم تتصف بالنفاق عن وعى ، فقد كانت مضللة كل التضليل ، وقد أدى ماركس خدمة جليلة فى إماطة اللثام عن الموقف الاقتصادى الذى يتعارض مع المعايير الأخلاقية ، والتى تستند إليه هذه المبادىء . وكذلك كان كامى يمتدح بصفة عامة ، الدوافع الأخلاقية التى حفزت ماركس إلى هذه الآراء ، وينوه بأن ماركس هو صاحب الرأى القائل « بأن الهدف الذى يتطلب الوصول إليه وسيلة غير مشروعة ، هو نفسه هدف غير مشروع » . لكن كامى بطبيعة الحال ، سرعان ما يعترف ، وتلك هى النقطة

الرئيسية ، بأن تطبيق الماركسية ابتداءً من الثورة الروسية فصاعداً ، يستحق النقد الشديد ، أما المبدأ الأخلاقى الذى ذكرناه آنفاً ، فكان نصيبه التجاهل الصارخ من أولئك الذين كان همهم نقل النظرية إلى مجال التطبيق العملى . وهكذا كان الحال بصفة خاصة ، إذ أن تطبيق النظرية الماركسية أقر استغراق العملية التاريخية لمبدأ العدالة ، مما ترتب عليه خلو النظرية من أى تبرير أخلاقى قوى وحاسم .

ويرى كامى ، كما كان الحال بالنسبة إلى نيتشه ، أن كثيراً من عوامل الانهيار الذى حدث فيما بعد ، كانت موجودة بالفعل فى المذهب الذى صُاغه ماركس ، ولم يكن ثمة مهرب من ثبوت فشله وذلك نتيجة لما انطوى عليه من تناقضات . وما أن كشفت الأحداث التاريخية عن هذه الأخطاء ، حتى تزايد استخدام الوسائل المنافية للمعايير الأخلاقية بقصد إنقاذ ما يمكن إنقاذه من الأهداف النهائية التى تبناها ماركس . وما أن تبين أن معظم تنبؤاته المباشر عن التاريخ لم تكن دقيقة كل الدقة ، حتى توجه الاهتمام نحو الوسائل الفعالة التى تكفل تحقيق نبوءاته البعيدة المدى . ولقد أوضح كامى أول ما أوضح ، أثناء تعليقه على آراء ماركس ، ما فى تفكيره من تناقضات ، ثم مضى بعد ذلك شارحاً كيف أخفقت كثير من النظريات فى مجال التطبيق .

ومع أن ماركس كان يزعم أن نظرياته ذات صبغة علمية ، إلا أن الوضع كان بخلاف ذلك ، فقد كان منهجه خليطاً من مذهب الحتمية والتنبؤ ، من التحليل العملى والأحلام الطوباوية . وكان نقده للمجتمع القائم يستند إلى أسس علمية ، أما وصفه للتطور المنتظر للمجتمع فقد كان أكثر من افتراض ، فضلاً عما هناك من تناقض بين نظرياته التى تتعلق بالمذهب المادى ، وتلك التى تدور حول المنهج الجدلى . ويظهر كامى فشل « الجدل » فى دعم مزاعم ماركس بوجود حقيقة مادية قبلية تتحكم فى الفكر ( الإنسان المتمرد ص ٢٤٥ ، ٢٤٦ ) كما أن منهج الجدل نفسه قد أدى إلى ظهور نوع آخر من الصراع الذى أثبت خطورته الشديدة فى أثناء التطبيق ، وذلك بأن جعل أعلى تطور للرأسمالية ( بما فيها من ظلم متزايد وآلام تعانيها الطبقة الكادحة ) سابقا بالضرورة على تحقيق السعادة والعدالة للطبقة الكادحة . هذا إلى جانب أن حتمية العملية الجدلية تؤدى إلى وجود مأزق بسبب النتائج

الإيجابية والسلبية التى استخلصها كامى من هذه الحتمية فى حالات متعددة ؛ فضلاً عن عدم وجود سبب حقيقى لافتراض أن جدلية التاريخ ، إن كانت أمراً واقعاً ، ذات نهاية يمكن التنبؤ بها سلفاً . وبعبارة أخرى ، فإن طبيعة هذا المنهج الجدلى تدحض مزاعم ماركس نفسها ، والقائلة بأن صراع الطبقات لا بد أن ينتهى ليحل محله مجتمع بلا طبقات . وأخيراً فقد وصف ماركس الصورة التى يكون عليها استيلاء الطبقة الكادحة على مقاليد الأمور ، فى عبارات متضاربة تضمنتها عدة كتب مختلفة ، هذا فى الوقت الذى ترك فيه ماركس نفسه هذه التناقضات بلا حل .

وإذا كانت تلك هى تناقضات الجدل النظرى عند ماركس ، فإن التطبيق العملى بدوره سيسفر عن أخطاء فادحة ، فالمجتمع ـ مثلاً ـ لم يتطور بنفس الأسلوب الذى تنبأ به ماركس ، مما جعل تطبيق مذهبه فى صورته الأصلية الكاملة شيئاً فى حكم المستحيل . وإن المناهج التى لم يكن ماركس ليرضى عنها ، أصبحت تستخدم فى معالجة ما فى مذهبه من نواحى القصور ، وفى الوقت نفسه ، لا يزال السعى قائماً لتحقيق نبوءاته البعيدة المدى . وقد قلل ماركس فى تحليله للمجتمع ، من الدور الاقتصادى الذى يقوم به الفلاحون ، وبذلك أصبح الفلاحون الروس ( الكولاك ) يمثلون خمسة ملايين حالة شاذة من الوجهة التاريخية ، مما حدا بالماركسيين فى أثناء ثورة ١٩١٧ إلى استخدام القتل والنفى باعتبارهما الوسيلتين الوحيدتين لإقناعهم بالنظرية الماركسية . وكذلك ثبت خطأ ماركس التام فى رأيه القائل بأن التضامن العمالى العالمى سيكون أشد قوة من النزعة القومية ، كما أن فشل « الدولية الثانية » Second International وحدة ، أثبت أن العكس هو الصحيح . وأخيراً فإن الإسراع الهائل فى ميدان التقدم الصناعى أدى إلى نوع جديد من استبداد الطبقة العاملة ، لم يتنبأ به ماركس ، ولقد اعترف بأن قوة المال والسلاح وسيلتان لإخضاع الطبقة العاملة ، لكنه لم يتصور استبداد نظام الحكومة الصناعية الذى خضع له العمال ، ناهيك بأن ذلك قد كان على أيدى تلاميذه المتأخرين .

إن التناقضات وسوء التقدير على هذا النحو ، قد حالا بصورة حقيقية دون تنفيذ فلسفة ماركس السياسية ، فقد كان الأمر يستلزم البحث عن مناهج جديدة حتى توضع هذه السياسة موضع التنفيذ . وربما كان أشد نقد وجه لماركس هو أن

التفسير الجديد لعناصر أخرى من مذهبه هو الذى برر هذه المناهج ، أن النظرية الشيوعية وما نتج عنها من تطبيق لهذا النظرية قد أديا إلى السمات المعاصرة للماركسية التى يأسف لها كامى ، والتى يعدها خيانة تامة للطبيعة الأصيلة للتمرد . وتنتهى ملاحظات كامى عن المذهب الماركسى بتنويهه مرة أخرى بالفروق بين التمرد الميتافيزيقى والثورة السياسية :

« فالتمرد يقتضى الفردية ، أما الثورة التاريخية فتستلزم الشمولية . وبينما يبدأ التمرد منا « اللا » القائمة على « النعم » ، تبدأ الثورة من الإلغاء المطلق ، وترضى لنفسها بكل أنواع العبودية لخلق اليقين الذى يستمر حتى النهاية ، فالأولى خلاقة أما الأخرى فعدمية » .

ويصف كامى العلاقة بين التمرد والإبداع الفنى ، قبل أن يصل إلى نهاية ملاحظاته حول طبيعة التمرد وكيفية صيانتها من التطرف السياسى ، وهذا أحد الموضوعات التى سنناقشها فى الفصل السابع لاتصاله بالنظريات الجمالية فى روايات كامى ، ولذا سأدع الكلام فى هذا الموضوع لحينه واهتم فى هذا الفصل بوصف نوع التمرد الخاص الذى يمتدحه فى الصفحات الأخيرة من كتاب « الإنسان المتمرد » . وإن الدفاع عن أى نوع من أنواع التمرد بعد هذا العرض التاريخى لما منى به من إخفاق ليبدو أمراً شاقاً ، وقصارى ما عرضه كامى فى إسهاب ، لا يزيد على فشل المحاولات فى التعبير عن التمرد تعبيرا سياسياً دقيقاً وفعالاً ؛ أما ما يقوم به فى الصفحات الأخيرة ، فهو إعادة بحث بعض حالات الإخفاق السياسى التى سبق أن تكلم عنها . وهذا البحث من شأنه أن يؤكد عثرات التمرد فيما بعد المسيحية ، وهى عثرات التطرف التى انتقدها كامى ابتداءً من صاد فصاعداً . ويترتب على هذا الدليل أن نواحى النقص السياسية توضح ، ولو بالنسبة لكامى على الأقل ، أن التمرد فيما قبل المسيحية ــ التمرد الذى عبر عنه العالم القديم يحتفظ بسمات المحدودية والاعتدال ، وهى السمات اللازمة لحل ما يتعرض له من مشكلات سياسية . ولهذا نجده فى النهاية ، وفى وفاء ظاهر لأصله كأحد أبناء البحر المتوسط ، ولعالم « الوجه والظهر » و « أعراس » يدافع عما سماه « تفكير الجنوب » La pensee de midi باعتباره مصدراً تنبع منه نهضة سياسية وروحية جديدة .

والسؤال الذى يبرز أمامنا هو ، هل يستمر التفكير فى التمرد على الرغم من الحضيض الذى يتردى فيه حينما ينتقل إلى مجال التطبيق ؛ فما أن تتخذ التدابير السياسية لتطبيق هذا التمرد ، حتى ترجىء القيم التى أسبغت عليه طابعه الأخلاقى إلى أجل بعيد ، أو تضيع فى ثنايا مستقبل افتراضى . وإن العبارة التى تقول : « أنا أتمرد ، إذن فنحن موجودون » تستبدل بالعبارة القائلة : « أنا أتمرد ، إذن فنحن سنوجد » ، [1] والنتيجة هى قيام العنف والاستعباد . وقد ثبت بالفعل أن العنف يعد مشكلة بالنسبة للعبث ، وحتى عند هذا الحد ، فقد يعد مجرد عقبة نظرية يمكن دحضها على أسس منطقية ( أو هكذا كان يعتقد كامى ) أما إذا اتخذ التمرد صورة الثورة السياسية ، فإن العنف يصبح مشكلة أخلاقية تقتضى الحل ، ويبدو أنها تستعصى على أى حل عملى . وحينئذ يبدو « الإنسان المتمرد » كما لو كان يواجه أزمة حقيقية ، فلديه مفهوم واضح عن العدالة ، ولكنه يجد نفسه يرتكب الظلم باسم العدالة ، فبينما يهدف إلى الخير ، إذا به يستخدم وسائل تتسم بالشر ، الأمر الذى يجعل من المستحيل تحقيق الخير الذى يسعى إليه ، كما أن رغبته فى إقرار الحرية تؤدى به إلى إقرار الاستعباد ، وهكذا تتضارب النظرية والتطبيق برغم محاولات كامى للتوفيق بينهما .

وتلى هذه التناقضات مجموعة أخرى من التناقضات السياسية .. بين العنف واللاعنف ، بين العدالة والحرية . فمن ناحية المبدأ ، نجد أن التمرد يستلزم التخلى عن سياسة العنف احتراماً للحياة الإنسانية ، أما الثورة باعتبارها التعبير السياسى عن فكرة التمرد ، فنجد أنها إنما تستمد أصولها وطبيعتها من مبدأ العنف . ولهذا فطالما

(١) الواقع ان كامى قد حاول فى هذه العبارة أن يؤكد قرابته الروحية لديكارت ، فالعبث عند الاول يحاول ان يتكافأ مع الشك عند الأخير ، بل ان كامى يذهب إلى أن التمرد يقوم فى مجال التجربة الانسانية بنفس الدور الذى قام به الكوجيتو الديكارتى فى مجال الفكر ، الأمر الذى حدا ببعض النقاد المعاصرين الى وصف عبارة كامى بأنها «كوجيتو القرن العشرين» ومهما يكن من شىء فاننا نستطيع ان نجد فى عبارة كامى محاولة لاتقتصر على نقل الكوجيتو من مجال المعرفة الى مجال الوجود ، بل تتجاوز ذلك إلى صياغة الكوجيتو ذاته صياغة جديدة ، تماما كتلك الصياغات العديدة التى سجلها تاريخ الفلسفة ، سواء لتصحيحه كما حاول كانت وشوبنهور ، أو لتعديله كما حاول أ . ريل واميل بوترو ، أو لدحضه والسخرية به كما حاول الفيلسوف الاسبانى ميجل دى اونامونو . (المترجم) .

أن الفرد لا يستطيع أن ينفض يديه تماماً من المشكلة ، فإما أن يتخلى عن التمرد ، ويتغاضى عن الشر ، أو يختار التمرد ويقترف الشر . وكذلك فإن الحرية والعدالة هما هدف كل من التمرد والثورة ، غير أنه لكى تحقق الثورة العدالة لأنصارها ، فستضطر على الأقل ، إلى كبت حرية الطبقة الحاكمة ، وإذا كان لها فيما بعد أن تبقى على حرية أنصارها ، فلن تقترف العدالة مع المناهضين لها . وهكذا يتضح أن ثمة تناقضا لا حل له بين المطالب الأخلاقية للتمرد ، والمطالب العملية التى تستلزمها الثورة .

إن المآزق والإشكالات تواجهنا باختيار لا نحسد عليه بين اللافاعلية الأخلاقية لليوجى وبين اللامبالاة الأخلاقية للقوميسار[1] ، وعند هذا الحد يرجع كامى إلى مفهومه عن التمرد ، فيرى أن مثل هذه الإشكالات لم تظهر إلا لتجاهل التأكيد على سمتى المحدودية والاعتدال اللتين ينطوى عليهما التمرد الأصيل . فالحرية التى يطالب بها التمرد على سبيل المثال ليست حرية مطلقة ، بل إن المتمرد ، على النقيض من ذلك ، يتصدى بصفة خاصة للحرية اللامحدودة التى تمارسها ضده السلطة العليا ، ومن ثم فإن تمرده يضع نطاقاً محدوداً حول هذه الحرية . ويقول كامى :

«لا شك أن المتمرد يطالب لنفسه بنوع معين من الحرية ، ولكنه لا يطالب بها مهما كانت الظروف ، وذلك إذا كان منطقياً مع نفسه يحق له القضاء على أحد الأشخاص أو على حريته . إنه لا يحط من شأن الغير ، فالحرية التى يطالب بها ،

(١) «اليوجى والقوميسار» منهجان مختلفان فى التفكير والحياة ، وقد أوردها الكاتب المجرى آرثر كويسلر فى كتابه المعروف بهذا العنوان ، والذى كان له تأثيره على كثير من كتاب اوروبا المعاصرين ، ومؤدى فكرته على حد تعبيره أنه «لا القديس ولا الثائر .. اليوجى والقوميسار .. يستطيع أن يخلصنا مما نحن فيه ، وانما الانقاذ الحقيقى هو فى اجتماع هذين العنصرين فى مركب ثالث جديد» . أى أن أسلوب النسك والزهد والعبادة لما نجده عند رجل الدين .. قديسا كان أو صوفيا لايكفى لمواجهة الأزمات المادية التى يواجهها انسان هذا العصر ، والعكس كذلك صحيح حيث لايكفى أسلوب التمرد والثورة لإصلاح عطب الحياة ، لانه لايكاد يصلح شيئا حتى يقضى على كل شىء ، فاليوجى أو القديس والقوميسار أو الثائر كلاهما انسان ذو بعد واحد ، لايكاد يكفى لمواجهة روح العصر .. ذلك الذى لابد له من اجتماع هذين البعدين . (المترجم) .

يطالب بها من أجل الجميع ، ويعتبرها حقاً للجميع ، أما ما يرفضه فهو يحرم ممارسته على الآخرين . فالمتمرد ليس مجرد عبد يهب عاصياً فى وجه سيده ، ولكنه إنسان يهب فى وجه عالم يسوده منطق السادة والعبيد » .

ويمكن الآن إضافة قيمة الاعتدال إلى غيرها من القيم التى تستمد أصولها من التمرد ، وهى القيمة التى كثيراً ما تجاهلتها الثورة السياسية [1] بوجه خاص ، أما التطرف فكان ولا يزال الطابع الأصيل للثورة السياسية ، وإن أدى إلى مآزق لا تتصف بالأهمية وإن اتصفت بالحتمية ، وأن الارتفاع بالتاريخ إلى مرتبة القداسة ليعد مثالاً صارخاً على هذا الموقف المتطرف . ولا يعد كامى مثل هذا الموقف خرقاً لطابع التمرد الأصيل فحسب ، بل يرى أن هذا فى حد ذاته مستحيل من الوجهة المنطقية ؛ وهنا يسير كامى على نهج ياسبرز فى قوله بأن البشر لا يمكنهم إدراك شمولية التاريخ ، لأنهم هم أنفسهم جزء من هذا التاريخ ، فلا يمكنهم الوقوف خارج التاريخ لتفسيره أو إصدار الحكم عليه بطريقة لا تحتمل الخطأ . والواقع أننا إذا أخذنا بهذا الرأى ، فسنرى أنه « ليس ثمة تاريخ شامل إلا بالنسبة لله وحده » [2] . وهكذا يتساوى فى الاستحالة أن يقوم البشر بوضع خطط تتضمن شمولية التاريخ ، لأنه بمرور الزمن نجد أن كل الأعمال مهما كان وراءها من نوايا أو نظريات ، لا بد أن تشتمل على قدر كبير من احتمال عدم نجاحها ، وهذا الحد الحتمى لاحتمال الخطأ من شأنه أن يجعل كل المذاهب القطعية شيئاً لا مبرر له .

وهنا تظهر فكرة التمرد القائمة على أساس « فلسفة الحدود » Philosophie des limites باعتبارها وسيلة لحل التناقضين السياسيين السابقين ، فهناك أولاً مسألة العنف واللاعنف ، فسياسة العنف تعد خرقاً لفكرة التمرد ، باعتبارها قائمة على

---

(١) مسألة ان الثورة السياسية تعنى بالضرورة الانقلاب المفاجىء ، او عملية استدال وضع سياسى بوضع سياسى آخر عن طريق استخدام وسائل العنف ، تعرض لها ريمون آرون بصورة مقنعة فى كتابه « أفيون المثقفين » L,Opium des intellectuels باريس ١٩٥٦ ص٤٧ .

(٢) وهذا بتعبير سارتر « لاهوت جديد » إذ لا يمكن أن يعرف وجود قانون كهذا سوى إله ، ولا يمكن أن يكون قد خلقه سوى إله ، ذلك لأن تأكيد وحدة الكون ، ووجود اتصال واستمرار بين مجال الطبيعة ومجال الإنسان ، على نحو لا يسمح بوجود الهوة المفاجئة التى تبرر فكرة « الخلق الإلهى » هذا التأكيد

منهج مرسوم ، وتحول الإنسان إلى مجرد أشياء انعدمت منها الحياة خدمة لهدف تاريخى بعيد ، فينبغى النظر إلى سياسة العنف بالنسبة « للإنسان المتمرد » على أنها مسئولية فردية ، ولا يمكن أن تكون وسيلة لتحقيق مبدأ مجرد . ولذلك فإن التمرد بصدد إشهار السلاح من أجل القضاء على سياسة العنف ، وليس من أجل إقرارها كشريعة مسنونة . ويقول كامى على سبيل المثال ، إن الثورة لا تستحق بذل الحياة فى سبيلها ، وليس ثمة ما يبرر التضحية بالحياة من أجلها إلا إذا أُلغيت على الفور عقوبة الإعدام . ولا يبرر مضمون التمرد الأصيل سياسة العنف إلا إذا تبعها إقرار لسياسة اللاعنف ، وكان هذا هو الهدف الوحيد من وراء استخدامها .

ويسوق كامى حجة مماثلة فى معالجة مسألة العدالة والحرية ، فالتمرد الأصيل بإدراكه للحدود ، يؤكد نسبية النطاق بين العدالة والحرية ، ويصاحب هذا الإحساس بالنسبية ، التحقق من أن الأهداف التى نسعى للوصول إليها أهداف تقريبية . ويتيح التمرد حرية التعبير عن الرأى حتى يتسنى تحديد التقريبية بصورة أكثر دقة . وبهذه الطريقة تدعم الحرية التضامن الإنسانى الذى يعد المبرر الوحيد لقيامها ، وتكفل بصفة خاصة التعبير الدائم عن العدالة باعتبارها مفهوماً مشروعاً ، كما تصبح العدالة أمراً واقعاً يزداد واقعية بمرور الأيام ، وذلك لتوافر المعارضة ، ولوجود العلاقات الإنسانية الأصيلة . إن العدالة المطلقة والحرية المطلقة لا يتفقان إلا أن العدالة النسبية والحرية النسبية إذا وجهتا إلى المحافظة على قيم التمرد ، سيؤديان فى نهاية الأمر إلى الانسجام بين الفكرتين ، وإلى قدر كاف من كل من العدالة والحرية .

ولهذا فإن التمرد الأصيل سيفتح أمام الفرد طريقاً يتجه به فى أمان بين المواقف المتطرفة لكل من اليوجى والقوميسار . كما سيبقى على الآمال الأخلاقية للثورة السياسية فى أثناء تطبيقها يوماً بعد يوم . ولكى يتسنى له هذا الأمر ، لا بد أن يتركز حول « فلسفة الحدود » التى نجد أصولها لا فى موقف التمرد الميتافيزيقى الذى ساد فى القرنين السالفين ، ولكن فى الفكر القديم عند اليونان . ولهذا السبب يثنى كامى على ما يسميه « التفكير المشرق » La pensee solaire أو « روح البحر المتوسط » l;esprit mediterraneen لكن تقاليد البحر المتوسط هذه ، التى ورثها أول الأمر مفكرون

تقدميون من الإيطاليين والأسبان والفرنسيين فى القرن التاسع عشر ، قد غطت عليها آخر الأمر الأيديولوجية الألمانية والمذهب التاريخى عند كل من هيجل ونيتشه وماركس وإنجلز ، ولهذا فإن كامى لا يرى أن الصراع الحاسم فى هذا القرن بين الماركسية والمسيحية بقدر ما يراه بين :

« الأحلام الشمالية وتراث البحر المتوسط ، بين العنف الجامح أبداً والقوة الناضجة ، بين الحنين الشديد للوطن المزود بالتعليم والقراءة ، والشجاعة التى هذبتها تجارب الحياة ، أو هو باختصار الصراع بين التاريخ والطبيعة » .

إن التمرد الذى يستوحى تعاليمه من تراث منطقة البحر المتوسط ، يمكن ان يكتب له النجاح كمثل سياسى أعلى ، وذلك على وجه التحديد لأن القيم التى يكشف عنها ليست مجرد قيم تتصف بالتجريد ، فالكرامة والاعتدال اللذان يكشف عنهما ، والاعتدال الذى يستلزمه تعد قيماً يرتكز كيانها كله على أفعال البشر وممارستهم الشخصية للتمرد . وإن التمرد الأصيل لا يزعم أن هذه القيم وجدت منذ الأزل ومن المحتم أن تبقى مستقبلاً ؛ بل ينظر إليها باعتبارها حقيقة ماثلة ، وليس ثمة طريق للإبقاء عليها إلا الإدراك الثابت للتوتر ، واتخاذ موقف الاعتدال باعتبارهما السمتين الجوهريتين للتمرد . ويستشهد كامى بالنقابية الثورية كمثل للممارسة الثورية التى تبقى على قيم التمرد سليمة لا يعتورها تغير ، وهو اتجاه يجد مؤيديه فى فرنسا ، كما يجد الصحيفة الناطقة بلسانه . وللرد على الاتهام القائل بأن هذه الحركة غير فعالة من الوجهة السياسية ، جعل كامى يضفى على هذا الاتجاه مزايا من أجل تحسين أحوال العمال ، بمساعدتهم على الانتقال من نظام العمل ست عشرة ساعة يومياً إلى نظام العمل أربعين ساعة كل أسبوع . وعند كامى أن هذا الاتجاه يقوم على حقائق إنسانية واقتصادية أغفلتها النزعة الماركسية المتطرفة ، وأن النزعة الواقعية التدريجية كانت أكثر نفعاً لسعادة الإنسان من المادية الجدلية . وهى اتجاه يخالف فى سيره المذهب الماركسى ، فهو يبدأ من الخاص وينتهى إلى العام ، يبدأ من الإنسان وينتهى إلى الأفكار المجردة ، يبدأ بالتطبيق وينتهى بالنظرية .

وهكذا نجد أنه حتى النقابية الفوضوية إذا لم تتجنب استعمال العنف ، فلا بد أن تتجنب الإرهاب والعبودية واحتقار الإنسان ، الأمر الذى اتسمت به الثورة

لأكثر من خمسين عاماً . ويؤكد كامى أنه لا يطرح مذهب النقابية باعتباره الحل الكامل ، فهو لا يزيد على كونه مثلاً للتفكير والعمل السياسى الذى يتطلبه الوقت الحاضر ، وهو يعبر عن جوهر حكمة البحر المتوسط . ( ولقد كان أطول تأثير لهذه الحكمة بالنسبة لعديد من دول البحر المتوسط وأجزاء من أمريكا الجنوبية ) . وذلك لأنها تستند إلى حقائق مادية ملموسة ، وفهم سليم للكرامة الإنسانية والطاقة البشرية . ومثل هذا الأمر يذكرنا بأن الحكمة السياسية ينبغى أن تستمد وحيها من حب الإنسان لذاته ، كما ينبغى أن تتسم بالاهتمام الكبير بتحسين أحواله فى الوقت الحاضر ، وينبغى أيضاً أن تنبذ الأيديولوجيات التى تضحى بسعادة الحاضر من أجل وعود مثالية لتحقيق هذه السعادة فى المستقبل .

# ممارسة التمرد

« إذا كان كل فعل حقاً فعلاً رمزياً ، إذن فالكتب بطريقة ما تعد أفعالاً » .

موريس ميرلوبونتى

أغلب الظن أن كثيراً من الناس يميلون إلى الاختلاف مع كامى حول بعض التفصيلات فى عرضه التاريخى للطريق الذى سارت فيه حركة التمرد والثورة ، منذ نهاية القرن الثامن عشر . على أن الخطوط العريضة لهذا العرض ، ليست بذات أثر كبير على النفس ، كما أن نقد كامى للتمرد الميتافيزيقى والثورة السياسية منذ صاد وسانت جوست يتصف للوهلة الأولى بالعمق وإثارة التفكير ، وذلك فى اعتقادى ألزم للفهم السليم لمشكلات العالم المعاصر . وهو بالإضافة إلى ذلك ، يعرض أخطر ما فى الماركسية من سمات ، عرضاً يتسم بالوضوح والذكاء ، بل وتظهر الأسباب التى أدت إلى نجاح الماركسية فى أوروبا أوضح ما تكون ، فبالنسبة لكامى يكشف « الإنسان المتمرد » عن وعى أخلاقى على درجة كبيرة من الحساسية والسمو الذهنى ، غير أننا بعد كل هذا ، لا نملك إلا أن نقر بأن الكتاب لا تزال فيه بعض الثغرات . ويبدو أن الجزء الأخير بصفة خاصة بما فيه من آراء إيجابية بناءة ، كان يفتقر منذ البداية إلى صفة الإقناع ، نتيجة لنفس التحليل الذى أدى إليه . وتظهر الصفحات الأخيرة من الكتاب فى صورة مهلهلة وإطار غير متماسك ، فعلى الرغم

من بلاغة كامى وحذقه ، إلا أنه من الصعوبة بمكان أن نجد صلة ما تربط بين نواحى النقد التى أثارها وبين النتائج التى استخلصها ، أما عن الأثر الذى تتركه هذه الصفحات ، فهو بمثابة محاولة لم يكتب لها التوفيق ، كانت ترمى إلى تحويل قضية سالبة فى أساسها إلى قضية موجبة . ونرى فى هذا الصدد تغيراً ملحوظاً فى الأسلوب سيما فى الصفحات الأخيرة من الكتاب ، فبعد ثلاثمائة وخمسين صفحة من الأسلوب النثرى الواضح وضوحاً يثير الإعجاب ، الخالى من أى التواء ، نجد كامى يستبيح لنفسه الاستغراق فى سلسلة من الشطحات الخيالية ، ويدلى بآراء غريبة ترتكز على الصور المسيطرة على ذهنه عن « التفكير المشرق » ، وفيما يلى ثلاثة أمثلة لهذه الآراء ، التى وإن حازت قبولاً إلا أنه من الصعوبة بمكان أن ننسبها إلى واقع ملموس[1] :

ومن شأن هذه الآراء أن تنزع بالفرد إلى الظن بأن التمرد المعتدل الذى أثنى عليه كامى آخر الأمر ، ليس سوى رؤية خاصة على مستوى عال ، دون أن يكون سياسة عملية تصلح فى مجال التطبيق . ويبدو أن شدة تأثير انتقادات كامى الأولى وفعاليتها ، جعلته لا يلتمس الحل الذى يسهل فهمه ويسهل تطبيقه ؛ ويكاد الإنسان يشك فى أن دفاعه البليغ فى الصفحات الأخيرة ، لم يكن سوى محاولة لإخفاء دفاعه عن وجهة نظر بعينها ، كان يؤمن بها خارج نطاق التحليل الأول . ولما كان كامى يفتقر إلى حجج منطقية متماسكة ، وأمثلة عملية مقنعة ، نراه يحاول بطريقة غير مباشرة ، أن يخفى هذه الثغرات تحت ستار كثيف من اللغة الشاعرة .

ولا بد من إضافة ملاحظة أخرى حول هذا الموضوع ، مؤداها أن الدفاع عن « التفكير المشرق » أو « تفكير الجنوب » كما توحى هذه التعبيرات ، يعد بمثابة أنشودة صوفية للثناء على مزايا الإشراق والنور وما لها من مآثر . كما أن الإشارة إلى النور تسود الصفحات الأخيرة ، ومثال ذلك قوله :

هذه الفكرة المسيطرة على ذهن كامى والتى تدور حول النور ، تعد سمة هامة

---

(١) أوردها المؤلف بالفرنسية على سبيل الاستشهاد ، ولا نملك هنا إلا أن نترجمها إلى العربية ، وفى أسلوب مماثل بقدر الإمكان . (المترجم) .

مما يتمتع به من قوة الإحساس ، فالإشراق والبحر المترامى ، يرمزان سواء فى قصصه ومسرحياته أو فى مقالاته إلى القيم التى يؤمن بها ، هذا من ناحية ؛ ومن ناحية أخرى نجده منشغلاً « بالظلام » و « المكان المحصور » فى نفس المؤلفات ، « الجدران العبثية » فى « أسطورة سيزيف » « الصورة الضاغطة ، فى « حالة حصار » ، صورة وهران وقد انعزلت عن العالم نتيجة للوباء فى رواية « الطاعون » ، تشيكوسلوفاكيا وقد حرمت من أن تطل على البحر فى مسرحية « سوء تفاهم » . هذه الصور السجينة القاتمة ، ليست سوى رموز للقوى التى تسترق الإنسان أمامنا فى « الإنسان المتمرد » فإن « منتصف الليل » الذى يسود الأمور السياسية ، يقابله « منتصف النهار » الذى يكتنف أحلام كامى ، كما أن « ظلام الشمال » يقابله نور البحر المتوسط . وإن المقابلة المستمرة على هذا النحو ، ليست إلا زيادة فى التبسيط ، كما أن صور الإشراق والظلام غالباً ما تكون مصدراً للتعميم المضلل فى تآليف كامى ذات الطابع الفلسفى . وهكذا انتهى انشغاله بالنور والظل إلى تزييف حججه ، كما أفضى به ذلك إلى الإقلال من قيمة التراث « المشرق » فى الفكر الألمانى من جوته حتى نيتشه ، بينما لا يرى أى تناقض فى تأكيد اهتمام الجنس اليهودى ( وبالتالى أجناس البحر المتوسط ) بالإنجاز التاريخى . وبصفة عامة ، فإن الموقف العاطفى تجاه النور يضفى على « الإنسان المتمرد » صفة أسطورية من شأنها أن تنتقص لسوء الحظ من المميزات الهامة التى ترتكز عليها القضية . وهناك بعض العثرات الأخرى فى الكتاب التى ينبغى علينا أن نوردها فى إيجاز :

أولاً ، سأبدى اعتراضاً عاماً يتصل آخر الأمر بالنقاط السابقة ، وهو أن الكتاب يبدأ بتأكيد مزايا التمرد وينتهى بما هو فى واقع الأمر دفاع عن الاعتدال والإصلاح السياسى المتدرج ؛ وهذا تناقض صارخ يرجع فى اعتقادى إلى افتقار كامى إلى صفة الوضوح فيما يتعلق بطبيعة التمرد نفسه ، إذ أنه يبدأ باعتبار التمرد الطريق الصحيح لمجابهة اكتشاف العبث ، وهذا معناه أن التمرد يبدأ باعتباره مفهوماً ميتافيزيقياً وموقفاً فلسفياً ، ومع هذا يصبح معناه فى الصفحات الأخيرة من الكتاب ، رفض التطرف السياسى والتفسير الماركسى للتاريخ . وبهذا المعنى يصبح التمرد شيئاً مختلفاً كل الاختلاف ، وعلامة مميزة للفلسفة السياسية ، ولا يعود

استجابة للوضع الإنسانى بالمعنى الواسع لهذه الكلمة . فهو الآن إنما يتعامل مع وضع تاريخى بعينه ، كما أننى هنا لا أنتقد استخدام الكلمة على هذا النحو ، فأنا لا أفعل شيئاً أكثر من توضيح أن التمرد يعنى شيئين مختلفين فى موضعين مختلفين من الكتاب ، ولم يشر كامى إلى وجود علاقة عضوية بين هذين المعنيين . ولم يخفق كامى فحسب فى التنبيه إلى هذين التفسيرين ، وإنما فشل أيضاً فى توضيح طبيعة الانتقال من معنى إلى معنى آخر ، وزاد من تعقيد الأمر استخدامه مشابهة تمثيل السيد والعبد لعدة مرات ، بقصد توضيح طبيعة نوعى التمرد . والواقع أننا نجد فى كتاب « الإنسان المتمرد » أكثر من استخدام واحد لكلمة « التمرد » مما سبب نوعاً من الالتباس ، كالذى نتج عن استخدام كلمة « العبث » فى كتابه « أسطورة سيزيف » .

على أننا بعد هذه الاعتراضات ، يجوز لنا أن نستثنى إرجاع كامى جميع أنواع الثورة السياسية إلى ذلك النمط المعين من التمرد الذى ينتج عن معاناة تجربة العبث ، وقد يكون هذا التفسير سليماً فى حالات بعينها ، ولكن من المؤكد أنه لا يصدق فى جميع الأحوال ، كما يحق له المناقشة بناء على هذا الرأى بقدر ما تكون تجربته للتمرد والثورة من هذا النوع بالذات الذى أشار إليه كامى ( وبهذه الطريقة يتضح ثانية فى كتاب « الإنسان المتمرد » عنصر الاختيار الذاتى ) . غير أن هذا التحديد لمعنى التمرد ، بتفسيره الضيق للثورة ، يبرز ثغرة أخرى فى القضية ، فهو يعنى أن وصف كامى للانتقال من مرحلة التمرد إلى مرحلة الثورة وصف فى غاية الإجمال ، فهو يتجاهل العوامل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وغيرها من العوامل التى لا يمكن إغفالها فى أى وصف كامل للثورة باعتبارها مذهباً سياسياً أو حدثاً تاريخياً . فالثورات لها أسبابها المادية مثلما لها دوافعها الروحية والثقافية ، فربما يكون الصواب قد جانب المذهب الماركسى فى تركيزه على التفسير المادى دون غيره ، بيد أنه من المؤكد إن كامى يعطينا صورة خاطئة بإغفاله هذه الأسباب مجتمعة . أن كامى بتحديده التمرد على أنه تمرد فى وجه العبث ، إنما يغفل ما قد يسمى بالتمرد المسيحى ، وعندى أننا نطالبه بأكثر مما يستطيع ، بل ربما نعنى بطلبنا هذا كتاباً غير الكتاب إذا ما ألحفنا فيما نطلب . وعلى الرغم من ذلك ، قد يحلو للمرء أن يتساءل أين يقع كل من بيجيه وليون بلوى Leon Bloy فى الإطار الذى رسمه كامى ، ولكننا أيضاً لا يمكننا أن ننسى ما يكنه كامى من إعجاب كبير بالآراء الاجتماعية التى تعتنقها مسيحية

« متمردة » مثل سيمون ويل Simone Weil وهذا فى حد ذاته ، قد يكون دافعاً له على دراسة هذا النوع من التمرد فى نطاق المسيحية ، التى كانت سيمون ويل مثلاً بارزاً فى التعبير عنه . كما أن تأكيد التمرد باعتباره رفضاً للعبث ، يفسر فى اعتقادى العلاقة المضطربة بين موضوع « المتمرد » وبين معالجة كامى لهذا الموضوع ، فالموضوع الرئيسى يتناول المجتمع والتاريخ ، لكن إثارة مسألة العبث تبرز فى الدرجة الأولى اعتبارات عن الفرد والطبيعة ، ومع أن قاعدة الفرد والطبيعة ( نظرة البحر المتوسط ) من شأنها أن تمكن كامى من توجيه النقد إلى المجتمع والتاريخ ( النظرة الشمالية ) بمثل هذا العنف ، فإن هذه القاعدة تفشل فى الوقت ذاته فى أن تعطى حلاً إيجابياً مقنعاً ، ويخامرنا شعور بأن الأسلحة التى تصلح للهدم لا تصلح للبناء . وهذا فى اعتقادى يفسر التناقض الحاد الذى يبدو فى الصفحات الأخيرة من الكتاب بين الوعى بالسمو الأخلاقى والإحساس بالقصور السياسى .

إن اللهجة الأخلاقية التى صيغت بها المناقشة تحوز الإعجاب ، ولكن لا يمكن أن نرى فى الدفاع الأخير عن التمرد المعتدل ، مهما حاز من إعجاب من الناحية النظرية ، إجابة فعالة فى منتصف القرن العشرين ، للمشكلات التى سبق أن قام بتحليلها ببصيرة نافذة . وعلى أحسن الفروض ، فإن كامى يذكرنا بما ينبغى أن نكون عليه من الناحيتين الفردية والاجتماعية ، ولكنه فى واقع الأمر لا يدلنا على الطريقة الفعالة لتحقيق هذا المثل الأعلى .

وقد وجه سارتر وتلميذه فرانسيس جانسون إلى كامى اتهامات بشأن القصور السياسى والترفع الأخلاقى العقيم ، وكنت قد أشرت فى الفصل السابق بصفة عامة إلى موضعين من مواضع الاختلاف بين آراء كل من سارتر وكامى ، ولا بد لنا الآن من ذكر بعض التفصيلات عن المعركة العلنية التى نشبت بينهما بعد نشر كتاب « الإنسان المتمرد » . ولهذه المعركة أهميتها وطرافتها لأسباب عدة : أولاً من الصعب إدراك حدوث مثل هذه المعركة فى غير باريس ، فلا يمكن لدولة شيوعية أن تسمح بقيام مثل هذه المعركة ، كما أن الأحوال الاجتماعية والثقافية فى بلدنا أو فى الولايات المتحدة ، من شأنها إظهار هذه المعركة على أنها غير واقعية وغير ذات موضوع ،

وبنفس الصفة لا يقتصر الأمر على إلقاء الضوء على نوع بعينه من الحياة الثقافية ذات المستوى الرفيع فى فرنسا ، بل على مجموعة العوامل التاريخية والسياسية التى دفعت إلى متابعة الموضوع بمثل هذا الاهتمام . ومن ناحية أخرى فقد أعطت هذه المعركة للقراء إيضاحاً مفصلاً عن الآراء السياسية لكل من سارتر وكامى ، كما أظهرت أن خلافاتهما لم تكن مجرد خلاف حول المذاهب السياسية ، بل هى أقرب إلى المسائل الأخلاقية الفلسفية الدقيقة . ثالثاً : يجوز القول بأن هذه المعركة قد أجملت المسائل التى يعدها سارتر وكامى بمثابة الخلاف الرئيسى فى هذا العصر ، وهى قضية الخلاف بين الماركسية واليسار اللاماركسى ، وأن الذى أوحى بأهمية هذه المعركة هو ما ألمح به ريمون آرون فى شىء من السخرية ، بأنه لم يحدث إلا فى السنة السابعة للحرب الباردة .

وموجز ما حدث أن جانسون[1] كان يستعرض كتاب « الإنسان المتمرد » فى مقال نقدى طويل نشر فى مجلة « العصور الحديثة » فى مايو عام ١٩٥٢ ، وبعد ثلاثة أشهر نشرت المجلة نفسها خطاباً من ستة عشرة صفحة موجهاً من كامى إلى سارتر يدافع فيه عن نفسه ، وقد أرفق هذا الخطاب بردود مفصلة ومستفيضة من جانب سارتر وجانسون . وبعد الحرب العالمية الثانية بسنوات ، كان ينظر إلى كامى على أنه وجودى ، واتضح بمرور الوقت أن هذه التسمية كانت فى غير موضعها ، وأن السبب فيها كان يرجع فى حقيقة الأمر إلى ذلك القدر الكبير من التماثل فى الميول الفلسفية العريضة بين كل من كامى وسارتر ، فكلاهما اتخذ نفس الموقف الإلحادى والإنسانى ، رافضاً القيم الأخلاقية والميتافيزيقية المطلقة . لقد وجدا أن القيم بالنسبة لهما لا توجد إلا عن طريق التجربة وليس عن طريق الاستدلال « القبلى » a priori كما اتفقا على قدرة الإنسان فى تحقيق ذاته بلا مساعدة تعلو على مستوى البشر ،

(١) كتب جانسون هذا النقد فى شهر مايو عام ١٩٥٢ تحت عنوان لا يخلو من السخرية « ألبير كامى أو النفس المتمردة » وكتب كامى فى آخر يونيه رداً نشر فى عدد أغسطس من « العصور الحديثة » تنبىء سطوره الأولى بالمرارة والكبرياء . لم يكتب كامى رده إلى سارتر ، الذى كان الناس جميعاً يعلمون أنهما صديقان ، بل أرسله باسم « السيد مدير تحرير العصور الحديثة » معلناً بذلك فى العنوان نفسه ، عن الجفوة التى ستستمر بينهما أكثر من سبع سنوات ، حتى يضع لها الموت حداً ، بالحادث الذى أودى بحياة كامى فى مطلع عام ١٩٦٠ . ( المترجم ) .

وكانا قد خرجا من الحرب باهتمام مشترك بالمسائل السياسية ، وكذلك فقد استنكرا نفس الأشياء ... استنكرا النفاق البورجوازى ، والاستغلال الاقتصادى ، والاستعمار ، والحواجز اللونية ، وحكم فرانكو فى أسبانيا .. الخ ، فضلاً عن اشتراكهما سوياً فى « الجمعية الثورية الديمقراطية » التى أنشأها سارتر خلال فترة وجيزة . لهذا لم يكن من المدهش أن يكتب سارتر إلى كامى رداً على رسالته التى بعث بها فى أغسطس عام ١٩٥٢ فيقول :

« لقد كنت وستكون بالنسبة لنا النقطة الجديرة بالإعجاب التى تلتقى عندها الشخصية ، كما تلتقى حياة العمل والأثر الأدبى . كان ذلك فى عام ٤٥ ، عام اكتشفنا كامى رجل المقاومة ، كما اكتشفنا كامى صاحب كتاب « الغريب » ، لقد احتويت فى ذاك صراع العصر ، ولكنك تعاليت على هذا الصراع بالعنف الذى عايشته به ، أجل لقد كنت « رجلاً » من أخصب الرحال وأشدهم تعقيداً » .

ولذا فمن المفيد أن نذكر القدر المشترك من الأرض التى وقف فوقها سارتر وكامى ، وبذلك نكون أقدر على معرفة أن المعركة التى نشبت بينهما كانت أقرب إلى الاختلاف فى التفسير منها إلى الاختلاف حول المبادىء نفسها ، وأن هذا الاختلاف كان يرتكز أحياناً على ظلال دقيقة جداً من المعانى . وعلى وجه العموم ، فقد نزعا إلى إعطاء تفسيرين مختلفين لموقفهما المشترك تجاه معارضة العبث . ولقد اختار سارتر مبدأ فعالية المجهود الجماعى ، الذى غالباً ما يكون على حساب الأخطاء والعثرات ، كما اختار مبدأ خلق القيم من خلال العمل وبمرور الوقت ، أما كامى فقد وجد أن القيم بالنسبة له تجىء عن طريق الوعى الفردى ، لا عن طريق العمل أو التاريخ ، وصحيح أن هذه القيم لا تزال قيماً إنسانية وليست قيماً مطلقة ، إلا أننا نجد كامى يرى أن التجربة التاريخية الجماعية تقلل من شأن هذه القيم ، وذلك بخلاف سارتر الذى يرى أن السبيل الوحيد لوجود هذه القيم بطريقة مفيدة ، هو تشكيلها عن طريق العمل السياسى . ونتيجة لهذا يصر سارتر على ضرورة قبول النقائص الأخلاقية واحتمال حدوث الخطيئة فى سبيل الثورة ، أما كامى فعلى العكس من ذلك ، يثير الإحساس بأنه إنما يوصى بقواعد أخلاقية صارمة وغير عملية ، لهذا اتهمه كل من جانسون وسارتر بالغرور ، وأضاف سارتر فى تأفف أنه يبدو وكأنه

يحمل معه تمثالاً من الأخلاق . ويعلل سارتر موقف كامى على النحو التالى فيقول : إن مفهوم كامى للتمرد كان مفهوماً ميتافيزيقياً ولم يكن مفهوماً اجتماعياً منذ البداية ، كان أقرب إلى الفرد والطبيعة ، وإلى ما ينشده الإنسان من سعادة نفسية أمام كون يتعذر فهمه على العقل ، ويتخذ موقفاً معادياً من الإنسان ، أى أن مجابهة الإنسان للأحوال الإنسانية أسفرت عن وجود ظلم أبدى ، من المستحيل تغييره وإن أمكن مقاومته ، إنها مأساة لا تتغير ولا تقبل التغيير ، ويستطرد سارتر فيقول : « لقد اخترت لنفسك وخلقت لها الوضع الذى أنت فيه الآن ، وذلك بالتفكير العميق فى المصائب والمقادير التى كانت قدراً كتب عليك ، وأن الحل الذى وجدته لهذا كله ليس سوى كلمة تنضح بالمرارة وتسعى إلى إلغاء الزمن » .

وقد اشترك كامى لفترة من الوقت أثناء الاحتلال فى عمل تاريخى مباشر ، ويصف كامى نفسه فى « رسائل إلى صديق ألمانى » بأنه قد « دخل التاريخ » فى ذلك الوقت ، إلا أن سارتر يؤكد أنه لهذه الأسباب وحد كامى بين الحرب والتاريخ ، وكان يعده « حماقة الآخرين » وأنه لا لشىء إلا لمحاربته التاريخ قد دخل التاريخ . أما الدليل الأخير فهو أن كامى ارتد بعد الحرب إلى أفكاره الميتافيزيقية السابقة التى كانت تشغله ، وأبعد روح التمرد عن العالم حيث كان فى مقدوره أن يكون فعالاً وناجحاً ، ووجهه نحو السماء حيث تتشتت قوة هذه الروح فى سرعة كبيرة . وهذا فى اعتقادى ليس بالعرض العادل أو الدقيق لموقف كامى ، فلم يقل كامى بإغفال التاريخ ، ولم يحبذ الابتعاد عن كافة أوجه النشاط السياسى ، صحيح أنه يفضل نوعاً بعينه من العمل السياسى يزدريه سارتر ، وقد يرى البعض أن حظ سياسته من النجاح قليل بالقياس إلى الأحوال السياسية والاجتماعية السائدة فى فرنسا ، ولكن ليس معنى هذا الابتعاد عن التاريخ ، بل الواقع أننا سنراه عما قريب على استعداد لأن يتخذ موقفاً بعينه تجاه الخلافات السياسية الكبرى منذ قيام الحرب ، فما يرفضه كامى ليس التاريخ من حيث هو ، فمن المستحيل عليه أن يفعل هذا الأمر ، ولكن الذى يرفضه هو أخلاقية التاريخ على نحو ما وصفها فى كتابه عن « الإنسان المتمرد » . وهو الموقف الذى وضحه بقوله إن العالم بوضعه الحالى تتساوى فيه من ناحية الخطأ النزعة التاريخية والنزعة المضادة للتاريخ . أما سارتر فلا يوجه

اهتماماته لشيء إلا لرفضه التنازل عن إيمانه بالمبدأ الثورى الماركسى ، وهو ما جعله يعد أى طريق آخر غير هذا الطريق ، غير مجد ولا فعال . وعلى ذلك فبالرغم من أن هذه المعركة قد نشبت بين اثنين لا يؤمنان بالشيوعية ، إلا أن سارتر يدافع بكل قوة عن المبدأ الماركسى مما جعلنى أشير سلفاً إلى الخلاف بين الماركسية وبين اليسار اللا ماركسى . وإذا كان كامى فى بعض الأحيان أقرب إلى موقف اليوجى أكثر مما يعرف هو نفسه أو أكثر مما يسمح لنفسه ، فمن الواضح أن سارتر أكثر اقتراباً من الطرف الآخر ، وهو موقف القوميسار .

والواقع أن جانسون وسارتر يعتمدان طوال مناقشتهما للقضية على مسألة الفعالية التى ينطوى عليها المبدأ الماركسى ، وحيث إنهما يطابقان بين مصالح البروليتاريا ومصالح الحزب الشيوعى باعتبارهما أساساً للعقيدة ، فهما ينظران إلى الثورة والحزب الشيوعى باعتباره المنهج ، أو الوسيلة السريعة والفعالة التى تكفل للعمال الأوضاع والسلطة التى لا بد لهم من أن يحصلوا عليها . وهذا هو السبب كما يقول كامى فى أنهما لا يفرقان بين الأفكار السياسية الرجعية وأى نقد يوجه للعقيدة الماركسية ، ومن لا ينحاز إلى صفهما مهما كانت أسبابه يعد فى نظرهما خادماً «موضوعياً» للرجعية ، بالمعنى الشيوعى الخاص لهذه الكلمة . أما السؤال الذى نرمى إليه من وراء هذه المناقشة ، فهو فى حقيقة الأمر ، هل يستطيع اليسار اللاماركسى أن يقوم بدور فعال فى الأحوال السياسية الراهنة ؟ وقد يبدو مثل هذا السؤال غير ذى أهمية كبيرة فى بلد مثل بريطانيا أو الولايات المتحدة ، ولكن أهميته تزداد فى بلاد مثل فرنسا وإيطاليا . وبمرور الوقت سيصبح نفس السؤال ذا أهمية بالغة فى البلاد الناهضة حديثاً فى المجتمعات الأفريقية والآسيوية ، أما سارتر فيرى أنه لا يوجد «يسار لا ماركسى» فعال ، وهو يصب جام احتقاره على انتقاد كامى ورفضه لكلا اليمين المتطرف واليسار المتطرف فيقول :

«أنت تلوم البروليتاريا فى الدول الأوروبية لأنها لم تعلن عن استنكارها للسوفيت ، كما أنك تلوم حكومات أوروبا لسماحها لأسبانيا بأن تنضم لهيئة اليونسكو ، ولست أرى لك فى هذه الظروف إلا حلاً واحداً . أن تذهب إلى جزر الجلاباجوس» .

وهنا تبرز صعوبة حقيقية ، فسارتر يضع أصبعه على تناقضات المأزق الذى يكابده عدد متزايد من المفكرين الأوروبيين الذين يودون لو اتخذوا موقفاً يسارياً ، وهم يرفضون الشيوعية فى نفس الوقت ، ويبدو أنه ليس ثمة إجابة سهلة ومقنعة على هذه المشكلة ، أو بالنسبة لى على الأقل ، فلست أعتقد أنه من الممكن الإجابة ، وإن أمكن ذكر بعض النقاط : إن موقف كامى من مهاجمة اليمين واليسار كليهما ، قد يبدو فى صورة استقامة ذاتية من جانبه فى مواقف بعينها ، ولكنه بلا شك أفضل من التردى فى الاستهتار السياسى نتيجة لصعوبة المشكلة . والحقيقة أن العنصرية والاستعمار - مثلاً - لا يزالان موجودين فى صورة اتجاه نحو اليمين أو اتجاه نحو اليسار ، ويبدو أن كامى على حق فى مهاجمته للشر كائناً ما كان الجناح الذى يتواجد فيه ، وذلك لأن الأمانة موقف جوهرى بالنسبة لأى مثقف ، وليس كامى بأقل من سارتر فى كونه صاحب سياسة عملية ، فهو كاتب قبل كل شىء ، وبهذه الصفة يتحتم عليه أن يقول الحقيقة كاملة وألا يقتصر على تحليل أنصاف الحقائق فى جانب واحد باسم مبدأ الفعالية . وثمة ما يدفع على الاقتناع ويدل على المهارة فى الأسباب التى دعت سارتر إلى عدم استنكار معسكرات الاسترقاق فى الاتحاد السوفيتى استنكاراً علنياً ، غير أنه من المؤكد أن مثل هذا الموقف من جانبه خاطىء كل الخطأ ، ولقد أوضح كامى إيضاحاً لا لبس فيه أنه إذا ما بدأ فرد فى إغفال الحقائق فى سبيل الضرورة السياسية ، فإن هذا الإغفال الذى كان فى أول أمره مجرد مناورة سياسية ، يصبح سمة دائمة يتسم بها المنهج الذى أقيم على هذا الأساس . والحقيقة أن الموقف الأخلاقى دائماً ما يكون عديم الأثر ، غير أنه يجوز أن ننسى بسهولة أن المعارضة ولو اتصفت بالقوة والانتشار إلا أنها تظل تؤثر فى سياسة الحكومة ، ويزعم بعض المراقبين السياسيين - مثلاً - أن الحكومة السوفيتية قد خضعت لهذا النوع من الضغط عندما أثارت مسألة الأطباء إلى وجود تيار جديد من سياسة مناهضة السامية فيما وراء الستار الحديدى ، وأن دفاعنا عن مثل هذه المعارضة معناه ، مع كل هذا ، تحاشى معالجة الموضوع الرئيسى ، بل وتجاهل الأحداث التى وقعت فى المجر فى أكتوبر عام ١٩٥٦ . وعلى الرغم من هذا كله ، فإنه إذا كانت المشكلة فى أغلبها مشكلة اختيار محتوم بين الأمانة وضرورة المقتضيات السياسية ، فإن المفكر فى اعتقادى ، لا بد أن يؤثر جانب الأمانة ، وأن تسمية

سارتر لكامى التى تتسم بشىء من الاستهزاء بالنائب العام « لجمهورية الأنفس النبيلة » لا تغير شيئاً من إيثار هذا الطريق [١] .

وإن مسألة الأمانة الفكرية هى ما حدت بكامى إلى أن يتساءل عما إذا كان سارتر وجانسون يعدان النظام السوفيتى بمثابة التطبيق السليم للماركسية الثورية ، أما رد جانسون المضطرب على هذا التساؤل ، فهو أن النظام السوفيتى فى أصله ليس نظاماً ثورياً غير أنه النظام الوحيد الذى يحاول أن يكون كذلك . ولهذا قد لا نقر بعض الوسائل التى تتبع ، ولكن لابد من تأييد الهدف من النظام ، بل إن وجود بعض نواحى النقص فى هذا النظام ، أفضل بكثير من انهياره . وهكذا يتناول سارتر وجانسون الحديث عن الاتحاد السوفيتى بمثل هذا الحرص الشديد باعتباره أقرب إلى تحقيق النظرية الماركسية عن التاريخ ، ويمضى كامى إلى تأكيد أن هذه النظرية توقع الوجوديين فى شىء من التناقض ، أن الوجودية لا تتفق مع الماركسية ، والسبب فى ذلك اختلاف تفسيرهما للتاريخ ، كما أن التناقض النظرى بين المذهبين يجعل من غير المعقول وجود تعاون سياسى بينهما ، كما يفسر عدم استعداد سارتر لأن يؤكد الإثبات الكامل اللامحدود للبرنامج التطبيقى الخاص بالحزب الشيوعى . وليس فى هذا النوع من الجدل بطبيعة الحال ، ما يجعل اختيار كامى لجانب الأمانة بدلاً من الضرورة أكثر سلامة ، إلا أنه يوضح على الأقل أن اختيار سارتر لم يكن سليماً من الناحية العقلية بمقدار ما كان يدعى . وصحيح بعد هذا كله أن الوجودية تعتبر سير التاريخ متتابعات من الاختيار الحر ، بينما تفسر الماركسية التاريخ باعتباره الإفصاح الحتمى والضرورى عن الديالكتيك ، فالتاريخ فى الوجودية « مفتوح » أما فى الماركسية فهو « مغلق » ، وهكذا نرى أن « الإنسان المتمرد » I·homme revolte وليس « الإنسان الشيوعى » I;homme communiste هو الأقرب إلى التفسير الوجودى للواقع . إن المذهب الشيوعى الحالى ، من الناحية النظرية أو العملية ، لا يمكن أن يكون إجابة يعتمد عليها سارتر حين يقول إن ماركس لم يفعل شيئاً سوى أنه غرس النهاية التى يمكن التنبؤ بها إلى المرحلة السابقة على التاريخ Prehistory وليس إلى

---

(١) هناك مناقشة طريفة لكل هذه المشكلة التى تتصل باليسار اللاماركسى من وجهة النظر الفرنسية فى كتاب جول موخ Jules Moch « مجابهات » Confrontations باريس ، دار جاليمار ، ١٩٥٢ .

التاريخ بمعناه الواسع ( التاريخ السابق على إنشاء الدولة الماركسية ) . ولنفس هذه الأسباب ، لا يعد استشهادنا بقول ماركس إن التاريخ ليس إلا سعى الإنسان لتحقيق أهدافه بالشىء الكافى ، أو إن نقول ان رفض التفسير الماركسى للتاريخ معناه التنكر لـلإنسانية المعذبة الطامحة ، وكلما مضينا فى قراءة الحجج التى يسوقها كل من الجانبين ، يزداد الوضوح بأن أساس المعركة كلها بين كامى وسارتر هو فى نهاية الأمر أساس فلسفى ، وتلك هى الحقيقة على الرغم من المناقشة المعادة عن الفعالية السياسية . وإن سارتر برفضه أية طبيعة إنسانية سابقة ، يرى أن الفرد هو محصلة أفعاله ، وأن كامى رغم اتفاقه على أن الإنسان يوجد وجوداً مادياً فى التاريخ ، يعتقد أنه كائن يسمو على التاريخ بفضل مشاركته فيما يسمى « بالروح الإنسانى » . وذلك ما جعل سارتر يوجه إلى كامى اتهاماته بأنه يؤمن بمذهب التعالى الذى يتصف بالغموض والخواء ، بل إن جانسون يتطرف إلى حد القول بأن كامى يهتم بالله أكثر من اهتمامه بالإنسان ، وهذا الرأى الأخير غير صادق على الإطلاق ، ولكن الحقيقة التى لا تنكر هى أن العلاقة الوثيقة بين التمرد والعبث ، بالإضافة إلى الاستخدام الدائم لقياس تمثيل السيد والعبد ، يوحى بأن تفكير كامى يتجه باستمرار إلى الاتجاه الترنسندنتالى أكثر من الاتجاه التاريخى . ولم يكن مستحيلاً بالنسبة له أن يطور مذهباً من مذاهب التأليه ينبثق من دراسة العبث دراسة جديدة ، كما أن تفكيره يشترك فى كثير من الوجوه مع تفكير جابرييل مارسيل برغم ما بينهما من اختلافات دينية وسياسية . ومع هذا ، فإن تتبع هذه المسألة ، يعنى الخوض فى تكهنات تتسم بالغموض واللبس ، ويمكننا القول بأن كامى يرفض فحص الوضع الإنسانى ، وبالتالى إيجاد حل له ، وذلك فى أسلوب سياسى خالص . وهو يؤمن بأن ثمة قيماً موجودة فى العقل ، قبل تجسدها فى الفعل الزمانى ، وهذه القيم من الناحية المنطقية قيم قبلية ، كما أنها قبلية كذلك من ناحية الزمان ، وإلا كيف يتسنى لنا الحكم على الأفعال التاريخية بالصواب أو بالخطأ ؟ .

ويبدو أن ما فى ذهن كامى هو أن تصرفات هتلر مثلاً ، من الممكن إصدار الحكم عليها بطريقة ترضى الضمير الإنسانى ، وذلك بالرجوع إلى معايير لا تتأثر باعتبارات الزمن ، وهو يضع سارتر فى مأزق آخر عندما يقول :

« إذا لم يكن للإنسان من هدف يمكن بحثه كدليل على القيمة ، فكيف يمكن للتاريخ أن يكون له معنى واضح فى الزمان والمكان ؟ وإذا كان التاريخ له مثل هذا المعنى ، فلم لا يجعل الفرد ذلك هدفاً له ؟ وإذا كان له ذلك ، فلم يكابد الحرية المريعة الدائمة التى تتحدث عنها ؟ » .

ويرد سارتر على هذه الأسئلة بقوله :

« إن الإنسان يشارك فى التاريخ سعياً وراء الخلود ، وهو يميط اللثام عن قيم كلية فى العمل المادى الذى يقوم به ، ونصب عينيه هدف معين محدود » .

وهذه العبارة الأخيرة رغم معقوليتها الشديدة ، إلا أنها توضح أن سارتر لم يفلح فى الخروج من هذا المأزق ، والواقع أن استخدامه الغريب لمفاهيم « الخلود » و « القيم الكلية » يوحى بأنه إنما يقترب عن غير وعى من نقطة أوثق صلة بموقف كامى ، فى الوقت الذى يرفض فيه النتائج السياسية التى يستخلصها كامى من هذا الموقف .

على أن الانطباعات الأخيرة التى تتركها هذه المعركة المشهورة فى النفس مصيرها الخلط والاضطراب ، ولا يظهر من مناقشات سارتر وكامى منهج واضح للعمل ، فكلاهما يتحدث ـ إلى حد ما ـ من داخل فراغ عقلى خاص بالفرنسيين ؛ ويطرح كامى تناقضات مجردة بين فلسفة سارتر وبين آرائه السياسية ، ولكن سارتر بدوره يوضح واقعية إغراء التجريد ، ومذهب الانعزال السياسى فى وجهة نظر كامى . وقد يعتقد كثير من الناس أن كامى صادق فى إحساسه مهما كان غموض هذا الإحساس ، وأن أكثر المشكلات الإنسانية حدة وعنفاً ليست هى المشكلات السياسية ، ولا يمكن الوصول إلى حل بشأنها عن طريق العمل السياسى . ( ويتصادف أن يشبه هذا الرأى إلى حد كبير رأى مالرو)[1] . وفى الوقت نفسه ،

---

(١) الواقع ان اندريه مالرو كان يستطيع قبل سارتر وكامى ان يعلن عن ميلاد أدب جديد ، هو الأدب الوجودى ، ولكنه آثر أن يصب تمرداته داخل اطار ثقافته الكلاسيكية ، وعلى الرغم من مشاركة مالرو فى الكثير من الأحداث السياسية التى عاشها وعايشها عصره ، حتى لقد وصفه بعض النقاد بأنه إنما يتحدث بلغة العصر ، لانه لا يصور المجتمع ، ولا يصور أفرادا بل لا يصور نفسه ، وانما هو يصور الوضع

لا يملك الفرد إلا أن يعجب بالرغبة الملحة التى تدفع سارتر إلى الارتقاء بمقدرات الرجال والنساء عن طريق العمل المباشر فى الزمان والمكان . وهو يعطى إحساساً بالواقعية السياسية والحس السياسى المشترك ، الذى أحياناً ما يتعارض تعارضاً شديداً مع مثالية كامى ( مثال ذلك تأييده الأخير فى جريدة «كومبا» فى عامى ١٩٤٨ ، ١٩٤٩ لجارى ديفيز وحركة « المواطنة العالمية » ) . وفى نهاية الأمر ، ربما كان هدف سارتر من حديثه لنا ، أن يرينا ما ينبغى علينا أن نعمله ، بيد أننا من جانبنا نشعر بعدم وجوب فعل ما يقول به بنفس الصورة التى كانت عليها الماركسية ، أما كامى فيقول لنا ما ينبغى علينا أن نعمله ، إلا أننا نشعر أن الفرص المتاحة لعمل ذلك ، من أجل تحقيق الغرض المطلوب لا تكاد توجد فى الوقت الحاضر .

ولقد سبق أن أشرت بالفعل ، وذلك للمرة الثانية فى هذا الفصل ، أن أفكار كامى السياسية ، مهما كانت رائعة من الوجهة الأخلاقية ، لا يبدو أنها من الممكن أن تتحقق فى الوقت الحاضر ؛ وحتى لا أغمطه حقه ، يتحتم على أن أضيف أن كامى نفسه قد وضع فى اعتباره جميع الاتهامات الموجهة إليه بشأن عدم الواقعية السياسية ورفضها كل الرفض ، كما أنه أفصح فى أكثر من مناسبة عن تفاؤله السياسى المطرد ، وكان يجزم بأن الأمل فى التقدم على الأسس التى يدافع عنها قد ازداد ولم يتضاءل . وإن عرض هذه الآراء والدفاع عنها ، موجود فى عدة مقالات ورسائل وخطب وفصول ، جمعت فى كتاب « مشكلات معاصرة » الجزء الأول ١٩٤٤ - ١٩٤٨ ( نشر فى عام ١٩٥٠ ) [1] وفى الجزء الثانى من « مشكلات معاصرة » ١٩٤٨ - ١٩٥٣ ( نشر فى عام ١٩٥٣ ) ولهذا لا بد من دراسة المواقف الرئيسية التى اتخذها كامى فى هذه الكتابات قبل الانتهاء من دراسة آرائه السياسية .

---

- الانسانى بوجه عام ، فان حياة مالرو فى صحيحها ليست إلا محاولة لتجاوز الوضع الانسانى والتمرد على القدر والمصير ، فعنده ان «الحرية» و«الارادة» الحرية اللازمة للابداع ، والارادة التى لا غنى عنها لانجاز الفعل ، هما القيمتان الاساسيتان فى حياة الانسان . واللتان يمكنه ان يواجه بهما القدر الذى هو حتمية الموت ، والمصير الذى هو شعار الانسان . (المترجم) .

(١) الواقع انها لاتسمى «مشكلات معاصرة» جزء أول ، لأن كامى لم يكن يزمع نشر جزء ثان من مشكلات معاصرة فى عام ١٩٥٠ (المؤلف) والذى حدث هو ان «المشكلات المعاصرة» صدرت فى ثلاثة أجزاء ، نشر الجزء الثالث فى عام ١٩٥٨ ، والكتاب بأجزائه الثلاثة لدى دار جاليمار بباريس . (المترجم) .

لا بد من الإشارة أولاً إلى تصور كامى لمسئولياته كأديب ، فهو يعترف بوجود تماثل عام فى الهدف بين الفن والسياسة ، لأن كليهما يحاول بطريقته الخاصة ، أن يوجد نوعاً من التماسك أو الترابط لما فى التجربة من فوضى . بيد أنه لا يزال بينهما اختلاف كبير ، حيث إن المتطرفين السياسيين ، سواء من اليمين المتطرف أو من اليسار المتطرف ، يريدون أن يفرضلوا على العالم شمولية أيديولوجية ، بينما يسعى أديب التمرد إلى فرديته عن طريق تنسيق العناصر الموجودة بالفعل فى العالم ، إن الفاتح السياسى ينتهج سياسة القوة والكراهية فى سبيل الشمولية ، أما الفنان فينتهج سياسة الفهم وضرب الأمثال فى سبيل الفردية ، ويظل الفنان على تمرده على النظام الراهن للأوضاع ، بينما ينقلب السياسى إلى طاغية فى سبيل الدفاع عن مزاعم تتسم بالقطعية . هذا الطموح السياسى إلى الشمولية ، الذى تؤازره الدعاية وقوة الشرطة ، معناه أن الأديب بدوره قد يصبح موضعاً للضغط والتحكم ، بل هو فى الواقع يصبح كذلك فى وضعين مختلفين ، فى وضعه كإنسان وفى وضعه كفنان ، وإن وجوده أصلاً يعنى نوعاً من الارتباط بالسياسة . واعتماداً على هذه الخلفية ، نرى أن مفهوم كامى لمبدأ الالتزام Commitment يغاير مفهوم الوجوديين لنفس المبدأ ؛ وهو يوضح هذا التمايز بقوله : « ... ليست المعركة السياسية هى التى تخلق منا فنانين ، بل إن الفن هو ما يدفعنا إلى دخول المعركة » .

إن أهم دور يقوم به الأديب هو أن يكون شاهداً على الحرية ، وهو معنى فوق كل اعتبار بالدفاع عن حقيقة الإنسان ، وتفرد ذاته التى ينبغى أن تكون هى مشاغله السياسية من حيث هو فنان . وعلى النقيض من ذلك نرى رجل السياسة تلهبه الأفكار المجردة ، وينشغل بشئون جماعات كبيرة من البشر ، وعلى النقيض من رجل السياسة أيضاً ، فإن الأديب محكوم عليه كما يقول كامى بأن يحاول فهم من يخالفه الرأى أو من يناصبه العداء ، وفوق كل شىء ، فإنه يتحتم على الأديب فى مجتمع يعد القتل المنظم أساساً من أسسه القائمة ، أن يدافع عن الصفات الكامنة فى الروح الإنسانى ، والتى لا يمكن قتلها . ومع هذا فلا يزال كامى مشتت الولاء ، فهو لا بد أن يخدم قضية العذاب الذى تعانيه البشرية المضطهدة ، (أى أن يكتب فى الموضوعات السياسية والاجتماعية ) وهو من ناحية أخرى ، لا بد أن يخدم قضية

الجمال بألا يضحى بالفن فى سبيل الوعظ السياسى ونشر المذاهب ) ، ولذا فإن موقف كامى لم يفض به إلى القول بالتطابق الكامل المباشر بين الأدب والنشاط السياسى . صحيح أنه يعدهما متصلين ، ولكنه يؤمن مع ذلك بأنهما منفصلان . وفى رأيى أن هذا الموقف من جانبه ، هو الذى أضفى على كتاباته الصحفية فى السياسة ذلك المستوى الأدبى الرفيع ، كما أنها أنتجت تآليف أدبية تنطوى على مضمون اجتماعى على جانب من الأهمية . وعلى الرغم من أن إحساسه الفنى لم يسمح له بمزاولة « الواقعية الاشتراكية » ، إلا أنه لم يتردد فى التعبير عن آرائه حول المسائل السياسية تعبيراً واضحاً . لقد اشترك بكتاباته فى معظم المساجلات التى ثارت فى فرنسا منذ عام ١٩٥٤ ، حركة التطهير بعد التحرير ، مدغشقر ومسألة رازيتا ، الحركة المناهضة لمنظمة E.L.A.S. فى اليونان ، الانقلاب الشيوعى فى تشيكوسلوفاكيا ، قضية روزنبرج ، الحرب الاستعمارية فى الهند الصينية وشمال أفريقيا ، موضوع هنرى مارتن ، ثورة برلين الشرقية ... الخ . ولست أنوى تناول آراء كامى المستفيضة حول هذه المسائل ، ولكن يجدر بنا أن نلقى نظرة على ما ترتكن إليه من موقف عام . فمقالاته تؤكد مفاهيم بعينها مثل السلام ، والحرية ، والحقيقة ، والعدالة ، وهو يعرف هذه القيم بالرجوع إلى أحداث بعينها ، ومواقف كالتى سبق أن أشرت إليها .

ويجاهد كامى فى أن يتحاشى النزعة القطعية السياسية وهو على إدراك بأنه يعيش فى عصره يسوده الاضطراب ، والإحساس بهذا الاضطراب قوى فى فرنسا سيما بعد انهيار الجمهورية الثالثة ، وانهيار مبادئ الأخلاق والسياسة التى كانت تمثلها هذه الجمهورية . ويقول كامى فى مقدمته للجزء الثانى من كتاب « مشكلات معاصرة » إن المقالات الواردة فى هذا الكتاب لا تقدم رسالة دوجماطية ولا منهجاً أخلاقياً صورياً ، إنها لا تفعل شيئاً سوى أن تقول أنه من الممكن ـ رغم صعوبة الحجة فى سبيل ذلك ـ أن تقدم معايير أخلاقية سياسية بعينها فى مجال النشاط السياسى . ومع ذلك فإن ما يقدمه كامى فى جوهره ، ليس إلا نوعاً من المنهج السابق على السياسة ، وهو يحاول وضع واختبار بعض المبادىء السياسية التى تظل على وفائها لليسار وللنظرة الثورية ، وفى الوقت ذاته ترفض التطرف الذى يقع فيه المبدأ الثورى كما تشوهه الشيوعية المعاصرة . ولا يدعى كامى الإقلال من صعوبة

القيام بهذا الأمر ، إلا أنه يرى أن ضرورته المطلقة ، ينبغى أن تكون واضحة فى أذهاننا جميعاً ، حيث إننا نعيش فى عصر الذرة ، وتحت ظلال التدمير المحتمل للجنس البشرى . إن الأمر برمته هو : إما عالم تسوده القيم ، أو عالم ينتهى بالدمار ، لقد حان الوقت لإعادة تنظيم حضارتنا ، وإلا فما ينتظرنا هو الدمار . إننا نعيش كما يقول كامى فى « عصر الخوف » وليس السبب فى هذا الخوف احتمال الحرب الذرية ، بل سببه الحقيقة الأعم والأشمل من ذلك ، وهى ما يبدو عليه العالم من خضوعه لقوى عمياء ، تتجاهل إرادة الفرد ، وتصم آذانها عن تضرعه أو احتجاجه ، بل إننا لا نثق بعد اليوم فى أننا سنعامل معاملة إنسانية من إنسان آخر ، إذا ما عاملناه على أساس من الإنسانية . لقد رأينا فى سنوات ما بعد الحرب قدراً مخيفاً من الفسق والخداع ، من الدعاية والعنف ، من النفى والتعذيب ، والأغلب أن هذه الأعمال كان يرتكبها أناس صموا آذانهم عن النقاش أو الاستماع إلى مناشدة إنسانيتهم لاعتقادهم الجازم بأنهم على حق فيما يفعلون . إنهم لم يعودوا بشرًا آدميين على الإطلاق ، بل انقلبوا إلى مجرد آلات مذهبية ، انتزعت إنسانيتها لكى تعمل فى خدمة أيديولوجية من الأيديولوجيات . إن الحوار الذى يعده كامى دليلاً على سلامة الوضع السياسى ، وعلى جوهر الديمقراطية ، لا يزال يستبدل شيئاً فشيئاً حتى فى الدول الديمقراطية ، بالصمت إلى أن يسمح بالكلام ؛ وبتلقى أو إصدار الأوامر والتوجيهات .

يقول كامى لقد أمرنا ألا نذاكر عملية تطهير المفكرين الروس ، لأن ذلك من شأنه مساندة القوى الرجعية ، ولكننا مع ذلك أمرنا ألا نبدى اعتراضاً على المساعدة الأمريكية لفرانكو ، لأننا إذا أقدمنا على هذه الخطوة ، سنصبح ألعوبة فى أيدى الشيوعيين . وهكذا نجد أكثر من اتجاه لكبت مبدأ الحوار ، ثم تفرض علينا مؤامرة الصمت ، ويصبح الخوف هو الأداة الرئيسية التى تستخدم فى تحقيق ذلك . إننا نعيش فى عصر الخوف ، لا بسبب احتمال نشوب حرب ذرية ، ولكن لأن سياسة القمع حلت محل سياسة الإقناع ، ولأن الضرورة السياسية أبعدت أى اعتبار للقيم ، وتجاهلت التجريدات الإيديولوجية والتكنيكية غريزة الحرية لدى الفرد ، وحبه الفطرى للسعادة والعدل . وهذا هو ما حدا بألبير كامى إلى المطالبة بتطبيق الأخلاق

فى مجال السياسة [١] ، ويرجع تاريخ ذلك إلى عام ١٩٤٤ حين أعلن كامى أن مثل هذا الرأى قد يبدو أقرب إلى الخيال الطوباوى كما كان الحال عند من قال به فى الماضى من أنصار فصحاء مثل تولستوى ورومان رولان ، ولكنه يزعم أن الطريق الصحيح الوحيد للرد على هذا السؤال هو إتاحة التجربة الحقيقية أمام الأخلاق . لقد كان « للواقعية » السياسية نوباتها ، كما أن النتائج المترتبة عليها واضحة لكل ذى عينين . وقد يسفر الأمر عن عدم وجود خلاص للإنسانية فى هذا العالم ، ولكن ليس ثمة ما يبرر التسليم بهذه النتيجة ، حتى تكون هناك محاولات فعلية لتطبيق المبادىء الأخلاقية الدقيقة فى جميع مجالات العمل السياسى . وإن كامى على وعى فى الوقت ذاته بالاتجاه الذى ينتهى إليه هذا الموقف الأخلاقى ، وهو مبدأ الوعظ المنهجى لداعية الأخلاق أو صاحب الرأى فيها ، إنها خطوة قصيرة تلك التى تبدأ بالموقف الأول وتنتهى إلى الموقف الأخير . ولقد كان هذا الخطر إغراء خضع له كثير من الأخلاقيين ، على أنه يجب تلافيه فى هذا العصر ، الذى أدى فيه الإفراط فى المذاهب السياسية إلى خلط كبير . وفى الإمكان حماية الفرد من هذا الخطر بالممارسة الدائبة لعملية النقد الذاتى ، وبوجود إحساس بالنسبية ، وهذه النسبية تنطوى على وجود توتر شبيه بالتوتر الذى تكلم عنه كامى بصدد التمرد والعبث ، والذى لا بد له من الارتكاز على مزيج من الإلغاء والإثبات الذى سيختط لنفسه طريقاً وسطاً بين الدور الذى يقوم به السفاح والذى تقوم به الضحية . وفوق هذا كله ، يمكن تلافى خطر الأخلاق التجريدية الجامدة عن طريق التجسيد السليم للقيم فى حقائق مادية ملموسة ، فإن الأساس العام ــ مثلاً ــ للمفهوم الأخلاقى للسياسة كما يحدده كامى ، هو مبدأ الحرية لكل فرد والعدالة للجميع . على أن هذا المبدأ فى حد ذاته ليس بذى نفع كبير ، ولذلك يرى كامى وجوب تحديده تحديداً أكثر دقة ، بوضعه فى مجال التطبيق العملى . على أن يكون فى أولى مراحله مجرد مرشد للسلوك ، وتبدأ فائدته فى الظهور تدريجياً أثناء تطبيقه فى المجال السياسى ، وهذا هو السبب فى قول كامى عن العدالة :

---

(١) الواقع أن هذا الحس الأخلاقى الشجاع لدى ألبير كامى هو الذى حدا بسارتر الى أن يقول فى رسالته المشهورة بعد النزاع الذى نشب بينهما ، إن ألبير كامى هو آخر خلفاء شاتوبريان ، وأكثرهم موهبة ، وأنه إما يقف فى مصاف الأخلاقيين الفرنسيين الكبار فى القرنين السابقين ، بحكمته وجرأته وحسه الأخلاقى العظيم . ( المترجم ) .

« العدالة تصور ذهني ، وهي في الوقت ذاته دفء للروح ، فلنعمل على اتخاذها مبدأ من الناحية الإنسانية ، دون أن نحولها إلى عاطفة مجردة مخيفة تحيق الضرر بأكبر عدد من الناس » .

وينبغي كذلك إسباغ مدلول إنساني إيجابي على فكرة الحرية ، فالحرية تعتمد أساساً على وجود « أفراد أحرار » ويمكن تحقيق صلة فعالة تربط بين العدالة والحرية بالتدريج بمثل هذا التطبيق العملي بناء على الاستئناس بالفهم المشترك ، والتأكد من أن القيم الحقيقية إنما تحدد على أسس إنسانية ، وليس على مستوى تجريدي مطلق .

ونرى آخر الأمر أن ما يطلبه هو الاعتدال المعقول في السياسة أثناء التطبيق ، ومعنى هذا أن موقفه في بعض نواحيه أقرب إلى التقاليد السياسية الإنجليزية منه إلى المفهوم المثالي السياسي في فرنسا ، ومع هذا فإن نصيحة الاعتدال في السياسة لا تصلح لإرضاء طائفة كبيرة من الناس مختلفة الآراء ، مثلها في ذلك مثل غيرها من النصائح الأخرى . أما في فرنسا فيعتقد بعض خصوم كامي من السياسيين ، أن موقفه يتصف بالفتور وعدم الاكتراث تجاه الأساطير السياسية السائدة التي لا تزال في مرتبة التقديس ، كما اتهموه بخيانة العقيدة السياسية لليسار ، وبالمهادنة التي لا تحتمل مع اليسار واليمين ، وبالثناء على مذهب التدريجية الذي لا يرتكز على أي أساس . ولقد أدى هذا النوع من النقد حتى بمؤيديه إلى التساؤل عما إذا كان لأفكاره أية فرصة للقبول الحقيقي ، إذا ما اتصفت بالطبيعة المثالية المجزأة التي تتسم بها الأحزاب السياسية في فرنسا . وقد يكون لأفكاره من جوانب بعينها نصيب أكبر من المعنى في بريطانيا ، ولكن التأكيدات سيكون لها وقع غريب ، لأنه لا يزال يفترض وجود جو مثالي يبعث على المرارة ، لا يكاد يوجد أو يحتمل أن يوجد على هذا الجانب من القناة [1] .

وعلى الرغم مما يطالب به كامي من اتباع الاعتدال ، إلا أن ما يقصده هو

---

(١) الواقع أن كامي ينتهي إلى اقتراح الشكل السياسي الذي يلائم التمرد الحق في عصرنا الحاضر ، ويقف في وجه الفعالية التاريخية المطلقة ، هذا الشكل السياسي هو النقابية الثورية التي ترتبط في رأيه بالحقائق الواقعية ، وتتمثل في البلاد الاسكندنافية ، وليس للعالم نجاة الا بالتمسك بالتمرد المعتدل في وجه الثورة القيصرية ، وإثبات فعاليته من خلال عذاباته وتناقضاته وهزائمه المتكررة وكبريائه العنيد . (المترجم)

اعتدال من نوع بعينه ، كما أنه يعتقد أن الاعتدال الفكرى ، وتحاشى التطرف الدوجماطيقى شيء ضرورى بالنسبة للنظرية الاجتماعية وسعادة الإنسان . ولكن عنصر التوسط ( البحر المتوسط ) عند كامى ، يعد الاعتدال العاطفى موقفاً فردياً ، ويراه كامى مؤدياً إلى موقف فاتر تجاه الظلم والمعاناة ، ويقول كامى : « إن عالمنا الذى نعيش فيه لا يحتاج إلى أرواح فاترة ، وإنما يحتاج إلى قلوب ملؤها الحماسة ، تستطيع أن تضع مبدأ الاعتدال فى موضعه الصحيح » . وفى الوقت نفسه ، لا يعنى الاعتدال الفكرى بطبيعة الحال موقفاً بين بين ، بل على النقيض من ذلك ، لا يمكن الإبقاء على هذا الموقف بصفة دائمة إلا بفضل فكر أصيل . وهكذا نرى أن كامى يؤكد لأكثر من مرة الحاجة إلى نوعيات فكرية عالية فى الحياة السياسية ، وهو يشير على سبيل المثال ، إلى أن النظم الديكتاتورية تهاجم بشكل تلقائى الفكر والأذكياء المفكرين ، كما ينبهنا إلى أن حكومة فيشى كانت تعزو مسئولية الهزيمة بصفة أساسية إلى « النزعة الفكرية » التى حدت « بالفلاحين إلى استيعاب كتابات بروست أكثر مما ينبغى » . والحقيقة أنه ينبغى الدفاع عن الفكر وممارسته فى المجال السياسى ، لأنه يؤدى إلى التفكير المنطقى السليم ، وإلى ميزان من القيم ، وإلى التوازن والاعتدال فى معالجة المسائل السياسية ، بل هو فى الواقع السد الواقى من الغرائز الخطرة ، والدعاية فى أشكالها الخبيثة ، ومواقف التطرف المنافية للعقل كالعنصرية والعصبية الوطنية . ثم يتحقق كامى بطبيعة الحال ، من وجود نوع بعينه من الدهاء الفكرى ، يسود فرنسا وغيرها ، له أخطاره الخاصة ، وهو يصرح بوجود فئة من المفكرين من الممكن أن تتحول إلى « مصدر للخطر والغدر » إلا أنه يثنى على الفكر الذى يعترف بالواجبات والحقوق ، وهو الفكر القائم على الوعى الأخلاقى وعلى تماسك التجربة الإنسانية . وليس لهذا كله أية علاقة بالدقائق المنطقية الخالصة .

ويرى كامى أن الفكر قوة مناهضة للنواحى الصبيانية فى الصراع الحزبى ، كما فى موقفه المناهض للتطرف المذهبى . وكامى ــ مثله فى ذلك مثل المفكرين الفرنسيين ، ليود تخفيض عدد الأحزاب السياسية ، ولو أنه لم يقل ذلك صراحة فى كتابه « مشكلات معاصرة » أما ما يطلبه على وجه التأكيد ، فهو الموقف الفكرى الذى يقدر على التمييز بين الفروق الجوهرية والفروق غير الجوهرية ، وتلك هى الموضوعية التى تعرف متى يكون التطرف الحزبى فى المرتبة الثانية بعد الصالح العام

للدولة . إن نظام الحكم الذى يسير على أساس حزبى لهو سمة جوهرية من سمات الديمقراطية ، ولكن الديمقراطية تقع ضحية لسوء النظم الحزبية ، فالحكم على أساس حزبى دائماً ما ينتعش على أساس الصراع العنيد والتعامل السرى ، والذى ينتج عن هذا كله ، هو أن المشكلات نفسها لا تنتهى إلا نهايات عقيمة ، وإذا ما قدر للأصوات المستقلة فى مثل هذه الظروف أن ترتفع ، فإنها تضيع وسط العواء الهائج الصادر عن كلاب الحراسة الساهرة على المصالح الطائفية ، أما الديمقراطية الصحيحة فلها مظهر آخر يختلف عن ذلك كل الاختلاف . « فالإنسان الديمقراطى – مع كل هذا – هو من يصرح بأن خصمه قد يكون على حق ، ولهذا فهو يسمح له بالتعبير عن آرائه ، كما يقبل التفكير فيها » .

ويصف كامى طريقة أخرى مختلفة كل الاختلاف « يستطيع الفكر بواسطتها أن يمارس نشاطه فى مجال التطبيق بشكل مجد ، ويرى من البديهى أن فرنسا لا يمكن لها بعد اليوم أن تصبح قوة كبيرة فى الناحيتين السياسية والاقتصادية ، وأنه فى مثل هذه الظروف ، إذا حل الفكر محل الغلواء العاطفى ، يمكن إنقاذ الأمة من وهم العظمة الذى يكلفها شططاً ، ويلحق بها الوهن والضعف . فضلاً عن أنه يمكن للديمقراطية العاقلة أن تجعل من فرنسا فى حدودها القومية مؤثراً أخلاقياً ذا أهمية كبيرة فى العالم ، وبالتالى تصبح قوة كبرى بمفهوم جديد ، بأن تكون نموذجاً يحتذى بالنسبة للديمقراطية العالمية .

وهكذا نرى أن الإطار العام للمذهب السياسى عند كامى يتألف من الاعتدال الفكرى ، والاهتمام الكبير بالمعايير الأخلاقية ، وإذا وقفت الصحافة السياسية ، الشريفة والمسئولة ، موقف التأييد ، فإن هذا من شأنه تدعيم المذهب إلى حد كبير . ولهذا نجد فى كتاب « مشكلات معاصرة » نماذج من هذا النوع من الكتابة الصحفية وفقاً لمفهوم كامى ، كما نرى وصفاً للصحافة ذات النفع لهذا النوع من الكتابة . وقد كان كامى أثناء اشتراكه فى تحرير جريدة « كومبا » يصدر صحيفة يومية أقرب إلى التعبير عن آرائه المثالية ، كما أن مقالاته بوجه خاص ، كانت تنطوى على مستوى رفيع من الفكر بشكل واضح ، هذا فضلاً عن اشتمالها على اتزان وتعليق أخلاقى وإيجابى حول موضوعات الساعة .

ويجدر بنا أن نشير ـ عرضاً ـ إلى أن « صحافته المثالية » لم تكن مغامرة خيالية فى عام ١٩٤٤ ، عندما حدد سماتها الأساسية . وإن تحرير فرنسا أبرز إلى الوجود تقاليد جديدة للصحافة ، كان من شأنها أن ساعدت ، ولو على الأقل ، لسنين طويلة ، على ظهور بعض الصحف والدوريات التى جعلت تعليقاتها الصحفية مستقلة كل الاستقلال ، عن الضغط الذى يقع عليها من رجال المال والأعمال . بل إن صحيفة « كومبا » نفسها قاست من الصعوبات المالية والسياسية ، ولكنها لا تزال حتى اليوم تحتفظ بآثار واضحة لبدايتها الرائعة ، ولا شك أن أبرز صحيفة بعد التحرير هى صحيفة « لوموند » Le Monde المسائية ، التى احتفظت باستقلال يدعو إلى الإعجاب ، بل وقد تعد أقرب مدخل إلى مبادىء التعليق الموضوعى الجاد المستقل الذى كان يحلم به كامى .

وبعد أن ينتقد كامى فى إيجاز وعنف صحافة ما قبل الحرب ، تلك التى رأى أنها قد زادت من قوة البعض وخفضت من معنويات الجميع ، يصر على الحاجة إلى تحرير الصحافة الفرنسية من وطأة الاعتبارات التجارية والمصالح المالية حتى يتسنى لها التعبير فى صدق واستقلال ، وإذا ما توافرت مثل هذه الصحافة ، وهى قد توافرت بالفعل فى فرنسا فى الفترة التى تلت التحرير مباشرة ، فالذى يهم بعد ذلك هو الإبقاء على طابعها واستخدامها استخداماً سليماً . ولن يتم ذلك إلا إذا كان يحدو استخدامها إحساس عميق بالمسئولية ، وهو الإحساس الذى كان بمثابة جزء لا يتجزأ من الصحافة السرية أثناء فترة الاحتلال ، عندما كانت المقالة تعنى السجن أو الموت بالنسبة لكاتبها . هذا الاهتمام بما هو مكتوب وبالطريقة التى كتب بها ، ينبغى أن يكون قوة فعالة كذلك فى الصحافة التى تصدر فى وقت السلم ؛ فالكلمة ينبغى أن توزن بميزان دقيق ، وتستعمل استعمالاً يحدده الشعور بالمسئولية . ولا يمكن بعد اليوم أن تنطلى الألاعيب العتيقة ، أو التعابير التى عفا عليها الزمن فى صحافة ما قبل الحرب ، إن شعارات الصحافة الجديدة لا بد أن تتصف بالقوة والموضوعية والإنسانية ، وأن تبتعد عن الطنطنة والكراهية والميوعة فى الموقف . وبهذه الطريقة وحدها ، يمكن للصحافة أن تعبر عن صوت الأمة ، وتتحدث باسمها عن جدارة واستحقاق . وكامى فوق هذا يوضح الفرق المعروف فى الصحافة بين الخبر والتعليق على الخبر ، فكلا الناحيتين لها دور كبير ويجب التطور بهما معاً ، وبالنسبة

للأخبار ، يود كامى لو يرى المشتغلين بالصحافة لا يكتفون بمجرد الإشارة إلى الوكالة التى وردت منها هذه الأخبار بل بتعقيبات علمية حول الثقة فى الوكالة الناقلة للخبر ، وقد يكون من المفيد والنافع للقراء فى بعض الحالات ، أن تنشر الصحيفة أجزاء متضاربة من أخبار يقال عنها أنها أخبار واقعية ، وذلك فى أعمدة متجاورة . إن ما يريده كامى فى الواقع ، ليس إلا « صحافة ناقدة » ، وعند التعليق على الخبر يجب أن يكون ذلك بمنتهى الدقة والوضوح ، ويجب تحاشى الاستعمال السهل للكلمات المجردة والجمل المأثورة بصفة خاصة ، والتى تستهدف إثارة الاستجابة العاطفية التى ينتفى منها أى تفكير من جانب القراء . وبهذه الطريقة تجد الصحافة فرصة الاحتفاظ بصفة الارتيابية التى يتحتم أن تكون صفة سائدة فى الصحافة بأسرها .

ولقد تناولت المفهوم الأخلاقى للسياسة عند كامى ، وعن إصلاح الصحافة التى يرجو أن يجد هذا المفهوم فى أعطافها تعبيراً منتظماً ؛ وأود الآن أن اختتم هذا الفصل بالتعرض لثلاثة مواقف خاصة أفضت به إلى اتخاذها نتيجة لكل ما تقدم ، ويمكن وصف هذه المواقف باختصار : الدولية ، رفض العنصرية بجميع أشكالها ، المعارضة المستمرة لحكم فرانكو فى أسبانيا . ودونما لجوء إلى تفرقة كاملة أبعد ما تكون عن الواقعية بين السياسة القومية والسياسة الدولية ، يؤكد كامى مراراً الحاجة إلى مذهب الدولية البرلمانية والاقتصادية ، باعتباره البديل الأوحد لأخطر أنواع سياسة القوة . وبالإضافة إلى ذلك ، فإن الأحوال الجديدة لعالمنا المعاصر تجعل ذلك أمراً ضرورياً ، أما من ناحية التطور فى مجال السفر والتكنولوجيا ، فإننا نعيش فى عالم متكامل ، لا يزال يزداد تقارباً يوماً بعد يوم :

« فنحن نعلم اليوم أنه لم تعد هناك جزر جديدة ، وأن الحدود أصبحت عديمة القيمة ، كما نعلم أنه فى عالم تزداد فيه سرعة الاتصال ، عالم نعبر فيه المحيط الأطلنطى فى أقل من يوم واحد ، عالم تحادث فيه موسكو واشنطن فى ساعات قليلة ، نجد أنفسنا مرغمين على التضامن أو التآمر وفقاً لما تقتضيه الظروف » .

وكذلك فى عالم الاقتصاد نجد نفس الموقف :

« فلا يمكن حل مشكلة اقتصادية مهما صغرت خارج نطاق التعاون الدولى ،

فخبز أوروبا من بيونس أيرس ، وآلات سيبيريا تصنع فى ديترويت . إن المأساة فى الوقت الحاضر تعم الجميع » .

إن سرعة الاتصال فى العالم وازدياد تقارب أجزائه ، والتبادل الاقتصادى بين أقصى البلدان ، فضلاً عن التزايد السريع فى قوة أسلحة الدمار وفى حجمها واتساع نطاقها ، معناه أن مشكلات السلام والفكر السياسى ككل ، لا يمكن لها بعد اليوم أن تكون خاصة بأمة بعينها ، أو قارة بالذات ، أو بالشرق أو بالغرب .. فلا مفر من اشتراك العالم كله فيها ، واتخاذها طابعاً عالمياً . إن الظروف المادية وحدها تحتم وحدة العالم من ناحية بعينها ، إما اليوم أو غداً .. وهذا الاتحاد لا يتم إلا عن طريقين :

أولاً : إما السيطرة الكاملة على العالم من جانب الاتحاد السوفيتى أو من جانب الولايات المتحدة ؛ ويرى كامى أن مثل هذا المستقبل ، يبعث بطبيعة الحال على الهلع باعتباره فرنسياً من ناحية ومن سكان البحر المتوسط من ناحية أخرى ، ولو أنه لا يتردد فى استبعاد هذا الاعتراض بلمسة ساخرة ، لاتصافه بالعاطفية المفرطة . أما الاعتراض الحقيقى ، فهو أن مثل هذا الاتحاد إذا تم على أيدى إحدى هاتين القوتين ، فلن يتم إلا عن طريق حرب جديدة ، وعلى أحسن الفروض ، عن طريق احتمال نشوب هذه الحرب . وحتى إذا لم يتسن السيطرة على العالم عن طريق حرب ذرية ، فإن كامى يعتقد أن هذا هو السبيل الوحيد لتحقيق السيطرة والسيادة . إن أى حرب جديدة مهما كان نوعها ، ستخلف البشرية عاجزة وقاصرة ، بحيث تصبح فكرة عالم جديد يسوده النظام ، فكرة بلا معنى .. وإن السرعة التى يتم بها تطوير الأسلحة الفتاكة والإكثار منها ، تعنى أن الحرب التى ستستخدم هذه الأسلحة ، ستقضى على أى احتمال لوجود « منتصرين » مهما كان الجانب الذى ينتمون إليه ، ليتمتعوا بثمار النصر . أما وأن المستقبل الذى ينتظرنا هو ذاك ، فلا سبيل إلى توحيد العالم إلا بالطريقة الثانية التى لا تبعث على الهلع أو اليأس ، وهذا الطريق هو المنهج السلمى للاتفاق حول المسائل الرئيسية بين مختلف الأطراف ، وهو ما يسميه كامى « بالديمقراطية الدولية » . أما مطالبته بمبدأ البرلمانية الدولية ، فتصل إلى ذروتها حين يكتب قائلاً :

« ما هى الديمقراطية القومية أو الدولية ؟ ... إنها شكل من أشكال المجتمع حيث يخضع الحاكمون للقانون .. القانون الذى يعبر عن إرادة الجميع وتمثلهم هيئة تشريعية . هل هناك محاولة لإقرار مثل هذا الوضع فى هذه الأيام . هل صحيح أن هناك قانوناً دولياً يمر بعمية الإتمام والتنقيح ، غير أن هذا القانون إما أن ترعاه الحكومات وإما أن تركله .. وأعنى بالحكومات الهيئات التنفيذية . ونحن لهذا نمر بتجربة حكم الديكتاتورية الدولية ، وأن السبيل الوحيد لتلافى هذا الموقف هو جعل القانون الدولى فوق كل الحكومات ، ومعنى هذا سن القانون ، وإنشاء البرلمان ، عن طريق إجراء الانتخابات العامة التى يشترك فيها الشعب بجميع طوائفه . وحيث إن مثل هذا البرلمان غير متوافر لدينا ، فإن السبيل الوحيد أمامنا هو مقاومة الديكتاتورية الدولية ، على نفس المستوى الدولى ، وذلك باستخدام الوسائل التى من طبيعتها ألا تتعارض مع الغاية التى نسعى إليها » .

وبناء على ما يقوله كامى ، فإن ما ينبغى أن نكون على بينة منه بادىء ذى بدء ، هو أن التفكير السياسى لا يزال ينأى ويبتعد ، ولا يزال يصطبغ بصبغة القديم ؛ وذلك نتيجة لأحداث بعينها . ويقول كامى إن تطبيق السياسة على مستوى دولى من الوجهة العملية ، ليس سوى محاولة لوضع القوانين والتشريعات لعالم المستقبل باستخدام مفاهيم القرن الثامن عشر والتاسع عشر التى عفا عليها الزمن ، والتى تتصل بإرهاصات الثورة الصناعية الحديثة ، والاتجاه العلمى المتطور الذى يبعث على التفاؤل . إن العلوم الأخرى تزداد تقدماً يوماً بعد يوم ، بعكس علم العلاقات الدولية الذى لا يزال على ما هو عليه ، وإن الانسجام بين سلوكنا فى مجال السياسة الدولية وبين الواقع التاريخى لشىء مفقود ؛ فنحن فى مجال السياسة مثلاً ننسى أن الأمور قد تبدلت فى الخمسين سنة الأخيرة تبدلاً جوهرياً ، يفوق التغير الذى حدث فى القرنين السابقين لها . وإن الساسة عن قصر نظر لا زالوا يناقشون الأمور على أساس الحدود السياسية ، ويختلفون بشأن الحدود فى عالم أصبحت الحدود فيه وهماً لا أساس له من الواقع . وتبدو المشكلة الألمانية لكثير من الأوروبيين غاية فى الضخامة ، أما بالنسبة لكامى فهو يقطع بأنها أصبحت بالفعل مشكلة ثانوية ، بل إن السجال بين الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتى ، ومشكلة التعايش السلمى فى طريقهما إلى أن تصبحا من المشكلات الثانوية . وخلال الخمسين سنة

المقبلة ، بعد أن يشتد ساعد البلاد المستعمرة فى أفريقيا وآسيا ، ستصبح الحضارة الغربية بأسرها .. الرأسمالية منها والشيوعية ، فى كف القدر . وإن الحاجة الملحة فى الوقت الحاضر تتركز فى الاستعداد لمواجهة هذا الموقف من الآن ، وذلك بإنشاء برلمان عالمى ، ليس الغرض منه أن يكون مجرد تجميع للوزراء ، بل تجميع للممثلين الحقيقيين للشعوب ورغباتهم فى السلام . وإن الديمقراطية البرلمانية التى تكون على هذا النحو ، ينبغى أن تكون ديمقراطية اقتصادية وبرلمانية فى آن واحد ، كما ينبغى تدويل وسائل الإنتاج الرئيسية مثل البترول واليورانيوم والفحم ، حتى لا تنفرد دولة واحدة أو مجموعة من الدول بامتلاكها ، بينما تعد هذه الوسائل لازمة بالنسبة للدول جميعاً .

ويدرك كامى أن اتهامه بالطوباوية سيجد فرصته من خلال مشروعاته المتعددة عن مذهب الدولية ، والواقع أن الفرد مهما وافق من الناحية النظرية على الحلول التى يقترحها ، فمن الصعوبة بمكان تحقيق هذه الحلول فى الظروف الحالية ، فضلاً عن الصعاب التى تحول دون ذلك ، والتى لا حصر لها ولا عد . أما رد كامى على هذا الاعتراض فمن شقين : أن الأحرار الحقيقيين فى العالم أجمع ، عليهم إيجاد الفرصة لتحقيق هذه الآراء ، وذلك كما يقول كامى بالتضامن للدفاع عنها وتطويرها . أما أولئك الذين يترددون فى موقفهم ، فينبغى أن يعلموا أنهم مخيرون بين أمرين : إما « الطوباوية » أو الحرب . وعلى ساسة العالم أن يفاضلوا بين التفكير العدمى والتفكير الطوباوى ، أما الموقف الأول ، وهو ما اتخذه الساسة حتى الآن ، فهو الذى سيفضى بنا إلى الدمار ، ولا سبيل إلى الخلاص منه إلا باتخاذ الموقف الثانى الذى ينبغى أن تتاح له الفرصة ، لكى يوضع فى المحك الحقيقى للتجربة . وهكذا يمضى كامى فيقول إن « الواقعيين » حقاً هم أولئك الذين يتوافر لديهم الاستعداد الفورى للدفاع عن مبادىء التسامح الدولى ، ومنهج الإقناع فى مقابل الوسائل الحالية التى ينتهجونها من عنف وسيطرة ، إنهم واقعيون عن أصالة إذا ما عملوا بصورة إيجابية على نشر مبدأ « الدولية » فى المدارس والصحافة وعلى الرأى العام . وهم فضلاً عن ذلك ، واقعيون عن أصالة لأنهم يأخذون فى اعتبارهم المستقبل والحاضر ، ويسعون إلى أقصى درجة من النجاح ، بأقل قدر من التضحية . ومن المنطق بعد ذلك أن يكون كامى خصماً عنيداً للتفرقة العنصرية فى جميع صورها ، من حيث هو شديد

الحماسة لمبدأ « الدولية » ، وهذا هو الموقف الثانى من مواقفه السياسية الذى أشرت إليه فيما تقدم ، وسأتناوله بالدراسة فى إيجاز :

كان كامى قد نشر فى صحيفة «كومبا » بتاريخ مايو ١٩٤٧ ، مقالاً لفت فيه الأنظار إلى أمثلة عديدة من الاضطهاد العنصرى الجديد فى فرنسا نفسها ، وقد ذكر على وجه الخصوص الافتراض الذى قالت به بعض الطوائف بشأن التفوق العنصرى على المستعمرين الملونين ، كما انتقد ما هناك من دلائل تشير إلى مناهضة السامية . وبعد ذلك بفترة وجيزة ، كتب مقالاً عن مشكلة اللاجئين اليهود النازحين من أوروبا محاولين الهجرة إلى فلسطين . وإن مقدمته لكتاب جاك مرى Jacques Mery « أفسحوا الطريق أمام شعبى Laissez passer mon peuple تعد نقداً لاذعاً لموقف اللامبالاة والنفاق الذى أظهرته فرنسا والولايات المتحدة والاتحاد السوفيتى تجاه هذه المشكلة . ويزعم أن المضطهدين أو من وقعوا تحت طائلة الاضطهاد يتزايدون زيادة كبيرة تبعث على القلق ؛ حتى أن الدول الكبرى إما أن تريح ضمائرها بادعاء الجهل بالحقائق ، أو تستغل مسألة اليهود لتلوح بها فى وجه خصومها . ويتحتم فى هذا المجال ذكر الخطاب الذى كتبه كامى إلى جريدة « لوموند » فى يوليو ١٩٥٣ واصماً فيه بمنتهى العنف السياسة العنصرية الكامنة وراء قتل مواطنى شمال أفريقيا رمياً بالرصاص على أيدى البوليس ، وهو فى كل هذه الحالات يكشف عن نزعة إنسانية دقيقة ، وقدرة على التعبير الساخط وفى ألفاظ لاذعة . إن كامى يثور على العنصرية ثورة عارمة ، ويصر على أن ثورته لا تقوم على أساس عاطفى فيقول :

« ... ليس ثمة مجال للدفاع عن العاطفية السخيفة التى تسعى إلى الخلط بين الأجناس فى جمع مضطرب ، يسوده ويتحكم فيه إحساس بالرأفة . إن الناس متباينون هذا حق لا جدال فيه ، وإننى لعلى وعى بالاختلاف الكبير فى التراث بينى وبين الأفريقى أو المسلم ، ولكننى على وعى كذلك بالصلة التى تربطنى بالأفريقى والمسلم ، تلك الصلة التى لا يمكن أن أقابلها بالاحتقار دون أن ينالنى هذا الاحتقار » .

ويتحتم أخيراً أن نذكر فى اختصار مقالات كامى وخطبه ، التى هاجم فيها حكم فرانكو الديكتاتورى فى أسبانيا ، فكامى يخالجه إحساس عنيف تجاه هذا

الموضوع ، ويرى أن دلائل الصداقة المتزايدة التى يبديها الغرب لفرانكو ، إن هى إلا تنكر لمفهوم الأخلاق فى مجال السياسة . كما تجرى أحداث إحدى مسرحياته « حالة حصار » فى أسبانيا ، وسنرى فيما بعد أنها تنطوى فيما تنطوى عليه على هجوم عنيف على الديكتاتورية السياسية . ولقد اعترض جبريل مارسيل فى تعليقه على المسرحية فى عام ١٩٤٨ على اختيار كامى لأسبانيا مسرحاً للأحداث ، فرد عليه كامى بإجابة تتضمن ثلاث نقاط رئيسية : فبعد أن ذكره بما سبق أن قاله بمنتهى الوضوح ضد معسكرات الاسترقاق الروسية وضد ديكتاتورية ستالين ، يصر كامى على أن الظروف الخاصة التى وردت فى مسرحية « حالة حصار » لها نطاق واسع فى مجال التطبيق ، فهو يهاجم الديكتاتورية من حيث هى .. سواء كانت فى أسبانيا أو فى الاتحاد السوفيتى أو فى ألمانيا أو فى غيرها من الدول ؛ فيقول إن نواحى الظلم التى وقعت من جراء الديكتاتورية فى أسبانيا ، لا يصح التغاضى عنها لمجرد مناهضة الشيوعية ، لأنه مما يتنافى مع المبادىء الأخلاقية ومما لا يمكن غفرانه أن نصفح عن الطغيان أو نقلل من خطورته فى الغرب ، لمجرد أنه موجود فى الشرق على نطاق أوسع : « فأنت على استعداد لأن تسكت على حالة من حالات الإرهاب ، لكى يتسنى لك النضال فى حالة أخرى بصورة أكثر فعالية ، ولكن بيننا من الناس من لا يتوافر لديه هذا الاستعداد لأن يؤثر الصمت » . ويسوق كامى دليلاً آخر لاختياره أسبانيا أرضاً لأحداث مسرحيته ، فهو بذلك يقدم الدليل على عدم اشتراكه فيما فعلته حكومة فيشى عندما قامت بتسليم بعض المنفيين من أنصار الجمهورية إلى فرانكو بناء على أوامر هتلر ، وكان ذلك سبباً فى قتلهم والقضاء عليهم .

وإن الهجوم المستفيض الذى وجهه كامى إلى نظام حكم فرانكو ، يتضمنه الخطاب الذى ألقاه فى Salle Wagram فى نوفمبر ١٩٥٢ وكان ذلك بمناسبة قبول أسبانيا عضواً فى هيئة اليونسكو . ويحتوى الخطاب هجوماً لاذعاً سواء على الديكتاتورية الأسبانية أو على موقف حكومة بيناى Pinay من هذه الديكتاتورية . ويمحص كامى بصفة خاصة ثلاث حجج مختلفة تساق عادة لتبرير « قبول » حكم فرانكو ؛ فمثلاً الزعم القائل بمبدأ عدم التدخل فى الشئون الداخلية لأى بلد ، يعنى أن ما يحدث فى أسبانيا من شأن الأسبان وحدهم ، ويرغمنا على قبول حكومتهم

والاعتراف بها . ويمكن بطبيعة الحال ، أن نقول الكثير بشأن الطريقة المنافية للمنطق التى يجرى بها هذا المبدأ ، فهو يطبق فى بعض البلاد ، ويهمل فى بلاد أخرى . ويكتفى كامى بتذكير سامعيه بأن أسبانيا يحكمها ديكتاتور يستخدم فى حكمه الوسائل المعروفة فى أية دولة بوليسية ، من الإعدام إلى السجن دون محاكمة بالنسبة إلى الخصوم السياسيين .. الخ . وعلى ذلك يدلل كامى بأن قبول الديكتاتور باعتباره معلماً ، ثم تدعيم مركزه الدولى ، ليس اتباعاً لمبدأ عدم التدخل ، ولكنه التدخل بعينه « ضد » ضحاياه وضحايا حكمه .

وثمة حجة أخرى يسوقونها لتبرير قبول فرانكو عضواً فى منظمة اليونسكو ، وهو أنه خصم للشيوعية لا يقبل فى خصومته أواسط الحلول . وبصرف النظر عن تعارض هذه الحجة مع المبدأ الأول الذى يقول بعدم التدخل ، فإن مثل هذه الحجة لها خطورتها لأنه فى حالة قبول مثل هذا الحليف ، سيكون من شأنه إضعاف مزاعم العالم اللاشيوعى من اتباعه للديمقراطية ، وفى نفس الوقت يدعم الدعاية الشيوعية ، بل ويؤدى إلى زيادة أنصارها فى بلاد مثل فرنسا وإيطاليا حيث يتمتع الحزب الشيوعى بنفوذ كبير . أما الحجة الثالثة التى تساق لتبرير قبول أسبانيا فهى عن أهميتها من الناحية الاستراتيجية . ومع اعتراف كامى بأنه لا يزال وسيظل على قدر ضئيل من المعرفة فى الشئون الاستراتيجية العسكرية ، إلا أنه يعود إلى ما سبق أن قاله من أن التعاون مع فرانكو سواء من الناحية العسكرية أو الاقتصادية أو التعاونية ، من السهل أن يؤدى إلى زيادة النفوذ الشيوعى فى بلاد أخرى . وفى هذه الظروف فإن كسب القواعد العسكرية فى أسبانيا ، من الوجهة الاستراتيجية ، ستقابله نكسات ديمقراطية فى أجزاء أخرى من أوروبا ، بل سيقابله ازدياد احتمال نشوب الحرب . ويحل كامى الأمر كله بقوله إن قبول أسبانيا عضواً فى منظمة اليونسكو ، هو الواجهة الثقافية التى تخفى وراءها الصفقة العسكرية والسياسية التى تم عقدها ، ويمضى كامى قائلاً :

« وحتى إذا اعتبرناها مجرد صفقة ، فهى صفقة لا يمكن تبريرها ، فهى قد تعود بالربح الوفير على بعض التجار ، ولكنها أبعد ما تكون عن خدمة أية دولة أو أية قضية ، بل العكس هو الصحيح ، لأنها تضر بالأسباب التى تحفز شعوب أوروبا إلى أن تستمر فى النضال » .

واعتقد أنه لا حاجة بنا إلى إجمال آراء كامى فى السياسة ، ولكن لا بد من ذكر نقطتين أو ثلاث نقاط ؛ فإن تعليقه على الأمور السياسية يفصح عن مزيج بين ما يبدو إفراطاً فى التشاؤم وإفراطاً فى التفاؤل . وهذا الإفراط فى التشاؤم ، بسبب الرؤيا الكشفية عن الانتحار الجماعى التى يراها فى آخر الأمر إن سلمنا بوجوده ، يرجع إلى البديلين اللذين واجهنا بهما ، وهو يتخذ موقف الطريق السياسى الذى نسير فيه فى وقتنا الحاضر . وهو يبدو متفائلاً بسبب إيمانه بوجود طريق آخر أمامنا . ولكن إذا كان هذان الطريقان هما البديلين دون سواهما ، وإذا كان الطريق الثانى هو كما وصفه كامى ، ففى اعتقادى أن كثيرين أحسوا بأن نوع التفاؤل لدى كامى ، سيؤدى آخر الأمر إلى تأكيد التحليل الذى يتصف بالتشاؤم . ومن ناحية أخرى فإن دفاع كامى الذى لا يكل عن مبادىء أخلاقية بعينها فى مجال السياسة ، جعلت منه ضمير عصره ، وبمقدار ما يتحتم على الديمقراطية أن تظل متيقظة الضمير ، إذا كان لها أن تبقى على طابعها الأصيل ، فقد قام كامى بدور خطير أثمن من أن يقدر .

وبعد هذا كله ، فإن كامى شخصية مثالية ، بمعنى أن الصحافة السياسية التى كتب فيها ، قد عبرت عن أمانى ومخاوف آلاف الرجال والنساء من أبناء الشعب ؛ لقد أثبت أنه المتحدث بلسانهم والمدافع عن حقوقهم ، فضلاً عن أنه انما عاش طوال حياته ، مؤمناً كل الايمان بما يدافع عنه من مثل عليا .



# الجـزء الثـــالث

---

# التمـــرد والأدب



# فن الروايـــة

« الرواية الحديثة فى نظرى ، ليست تصويراً لحال الفرد ، وإنما هى وسيلة متميزة للتعبير عن مأساة الإنسان »

اندريه مالرو

كنت حريصاً حتى هذه اللحظة ألا استغل مضمون قصص كامى ومسرحياته بقصد توضيح آرائه السياسية والفلسفية ، فهناك بعض الاعتبارات التى تحتم على أن أضع أدبه جانباً حينما أتعرض لدراسة آرائه بصورة مباشرة . وثمة ـ مثلاً ـ حقيقة بديهية ، هى أن كاتب القصة دائماً ما ينسب إلى إحدى شخصياته بعض الآراء ، التى لا يراها هو شخصياً ، بيد أنه لا يستبعد صدورها من شخصية بعينها خلقها هذا الكاتب ، بل قد لا يطابق الكاتب بينه وبين إحدى الشخصيات على الإطلاق ، أو حتى يشارك فى الرأى الوارد فى الكتاب باعتباره كلاً واحداً ؛ وفى مثل هذه الظروف فإن مهمة تحديد الآراء الواردة فى العمل الأدبى ، والتى تعد صادرة عن مؤلفها ، ستكون أمراً وعراً غير محمود العواقب . وليس من شك فى أن صفة الموضوعية التامة والكاملة ، لا يمكن أن تتحقق لكاتب القصة ، ولكن ليس من شك كذلك فى أن الاستغراق فى النقد لا يتردد فى افتراض موقف ذاتى واضح من جانب كاتب القصة . وبالنسبة لكامى فهو يوضح أن مثله الأعلى فى الأدب هو الموضوعية ، ومن

خلال استعراضه لبعض ما يوجه إليه بشأن موقفه العام كداعية متشائم للعبث ، نراه يصف الرأى القائل بأن على الكاتب أن يصور نفسه ويجسد معتقداته الشخصية فى العمل الأدبى ، بأنها تركة تافهة من مخلفات الرومانسية ، « قد » يقوم الكاتب بكل هذا ، بيد أن كامى يرى أنه ليس ثمة ما يمنع أن يكون شاغله الأول .. الغير ، أو عصره ، أو بعض الأساطير الشائعة [1] .

وثمة سبب آخر لاستبعاد تآليف كامى الأدبية عندما نتعرض أساساً لدراسة آرائه وأفكاره ، فهو قد وضع كتباً ومقالات مستقلة خصصها للتحدث عن المسائل الفلسفية والسياسية المختلفة ، وفى الوقت ذاته ينبغى الاعتراف بأن مؤلفاته الأدبية والدراسية دائماً ما تفصح عن تشابه ظاهرى ، وهذا هو السبب فى دراسته باعتباره كاتباً روائياً ذا نزعة ذاتية ، وقد ظهرت روايته الأولى « الغريب » ومقاله عن العبث وهو «أسطورة سيزيف » فى غضون شهور قليلة ، الواحد تلو الآخر ، وسرعان ما اتضح أنه يمكن تفسير الرواية على أنها تطبيق لشخصية خيالية تعبر عما أفاض فى شرحه من آراء فى هذا المقال ، ولقد رأى معظم النقاد ، تبعاً لذلك ، أن الرواية تجسيد «لتجربة » اللامعقول ، بينما المقال نفسه شرح لفلسفة «المعقول » . ومن السهل إيجاد السبب فى هذا الرأى ، ولكننا إذا ما اتخذناه مدخلا نقدياً إلى الرواية ، لظهر لنا قصوره بالنسبة للرواية نفسها ، وبالنسبة للعلاقة بينها وبين المقال . والواقع أن أهم مسألة من الناحية النقدية ليست فى أوجه التشابه بين الرواية والمقال ، بقدر ما هى فى أوجه الاختلاف بينهما ؛ ففى « أسطورة سيزيف » مثلا يحاول كامى أن يقدم عرضاً منطقياً ومنهجياً عن العبث ، بينما نجد ميرسو الشخصية الرئيسية فى رواية « الغريب » يفتقر إلى أى منهج حقيقى سواء فى أفكاره أو فى سلوكه ، وإذا كانت تجربته ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالآراء الواردة فى المقال ، فهو بالتالى قد فطر على إدراك ذاتى أو على الأقل ترابط منطقى الأمر الذى تفتقر إليه الرواية فى جوهرها . فمن السهولة بمكان أن تمحو «أسطورة سيزيف » من نفسية ميرسو هذه التلقائية

---

(١) انظر « الصيف » L;Etc ص ١٣١ ، ١٣٢ حيث يقول كامى فى احدى الفقرات التى يغلب عليها عنصر السخرية ، انه على قدر مايعلم لايعتقد ان سوفوكليس قد قتل أباه أو ضاجع امه ، ولو انه كتب عن هاتين الجريمتين .

المنبسطة ، التى يحرص كامى على أن يوجدها فى الرواية ويحافظ عليها ، وهناك من الفروق بين الكتابين ما هو أهم فالغريب فى أساسها رواية أو عمل أدبى ، وليست مجرد عرض لآراء فلسفية بنفس الصورة التى نجدها فى «أسطورة سيزيف» ، وبالتالى فإن الإكثار من الإشارة إلى أسطورة سيزيف ، من شأنه التركيز على مضمون «الغريب» ، كما أن استعمال رواية «الغريب» كتذييل لإسطورة سيزيف من شأنه تفسير الرواية كعرض فلسفى يعتمد عليه بنفس القدر الذى يعتمد فيه على أسطورة سيزيف . وفى كلتا الحالتين فإن القيمة الأدبية للرواية ، وهى وجودها الأساسى كعمل أدبى سيكون مصيره الإغفال ، وأن قيمة الرواية كعمل أدبى لفى غاية الأهمية بالنسبة إلى كامى نفسه . وواضح كل الوضوح أن مناقشة الأفكار الواردة فى رواياته ، أو دراسة شخصياته كما لو كانوا زملاء جدداً ، يعد إجابة قاصرة على تصوره لفن القصة . ولابد بطبيعة الحال ، أن يكون لمثل هذا المدخل نوع من القيمة ، إلا أن كامى يهتم اهتماماً خاصاً بالطريقة التى تنظم بها الرواية التجربة وتشكلها ، فالرواية فى رأيه ، تتناول قبل كل شىء مسائل جمالية بعينها[1] .

وقبل أن نتعرض بشكل مباشر لنظرية القصة عند كامى وتطبيقها ، نجد من الضرورى أن نذكر تفسيره للفن بوجه عام ، وتحتوى «أسطورة سيزيف» على عرض باكر لأفكاره الجمالية حيث يوضع الفن داخل نطاق العبث ، ويوصف الفنان بأنه «أكثر الناس عبثية» . ولقد سبق أن رأينا كيف أن الصفات الرئيسية لنظرة العبث هى تحققها من أن تفسير العالم تفسيراً عقلياً ، مجرد عبث لا طائل تحته ، فلا يمكن للإنسان اللامعقول L;homme absurde أن يصل إلى مرتبة التعالى ، وهو متصل أوثق اتصال بعالم الظواهر المباشرة ، والذى هو بالنسبة إلى كامى عالم الجزئيات التى ينبغى على الفنان أن يعمل فى نطاقها ، فهى المصدر الذى يستمد منه مادته الأولى . وهكذا نجد أن نظرة الفنان وسلوكه ، فى أشكالها الأساسية توجه الانتباه إلى حقيقة العبث ، وبذلك ينضم الفنان إلى دون جوان كمثال على النزعة العبثية .

---

(١) انظر بوجه خاص مقال كامى L;Intelligence et L;echafaud الواردة فى كتاب «مشكلات الرواية» Problemes du roman لناشره ج بريفو J. Prevost ليون ١٩٤٣ ص ٢١٨ .

ومن الواضح أن كامى لا يصبغ الفن بصبغة رومانسية بحيث يجعل منه مهرباً من العبث ، بل هو يراه قبولاً واعياً أو غير واع للبرهان الذى نواجه به الإنسان اللامعقول . ويقع العمل الفنى عند نقطة تتصارع فيها الرغبة فى التعالى واستحالة تحقيق هذه الرغبة . وهو ما عبر عنه بقوله فى «أسطورة سيزيف ص ١٣٢» .

إن الفن بالنسبة لكامى هو مجابهة العبث مجابهة أدبية . على أن مجابهة العبث لدى تجربته على هذا النحو ، تؤدى فى آخر الأمر إلى قدر من النبذ ، وعندما يدرك العقل قصوره عن الوصول إلى إطار منطقى يحتوى العالم ، فهو ينبذ هذا المدخل إلى الحقيقة ، ويبدأ فى استكشاف ممكنات التحول إلى مجال الأدب . وهكذا ينبثق العمل الأدبى من عملية النبذ التى يمكنها مواجهة العبث وتأكيد حقيقته ، ويرى كامى أنه ينبثق نتيجة لقصور العقل فى الوصول إلى مغزى كاف للعالم ، وأن العمل الأدبى كما سنرى ، يجسد الطموح نحو تحقيق خلق التجربة خلقاً أدبياً جديداً ، ويتعدى مجرد إعطاء صورة ذهنية لها .

وهكذا نجد ، وفقاً لما يراه كامى ، أن الإبداع الفنى يعد نشاطاً يؤكد حقيقة النزعة العبثية ، وبهذا ينبذ محاولة الوصول إلى نظام وترابط منطقى فى بناء العالم عن طريق مكابدة العبث بطريقة مباشرة ، وأن نظرية الفن الموضحة بهذه الطريقة فى «أسطورة سيزيف» تفسر الكثير من أوجه الشبه بالنسبة لنظريات مالرو[1] . وإن تأثير مالرو الذى اعترف به كامى فى عبارات عامة ، ليبدو أكثر وضوحاً عندما يمضى فى تحليله للدوافع التى توجه الإبداع الفنى (فى «الإنسان المتمرد» بوجه خاص) . وإذا كانت طبيعة الإبداع الفنى تنطوى على تأكيد للعبث ، ونبذ التفسير المنطقى

---

(١) الحقيقة ان اهتمام مالرو بالفن وبالاعمال الفنية ، يكشف عن ايمانه بدور الفن فى هذا العالم العبثى الذى يخلو من المعنى ، سواء لاختفاء العقيدة الدينية من ناحية أو لانهيار فكرة الانسان من ناحية أخرى ، ذلك لأنه بموت فكرة الإله وسقوط معنى الانسان ، يصبح التاريخ البشرى فى رأى مالرو سلسلة من الحلقات المليئة بمعانى الفوضى والعبث وفقدان النظام ، واذا كانت تلك هى النتيجة السلبية التى خرج بها مالرو فى رواياته ، فان النتيجة الايجابية هى تلك التى خرج بها من دراسته للفن ، فالفن عنده هو النتاج البشرى الوحيد الذى يجمع بين معانى القيمة والوحدة والنظام ، ومن ثم فهو يستبدل الفن بالدين ، ويرى ان عبادة الفن سمة من سمات عصرنا الحاضر ، لأنه إذا كان الانسان المعاصر قد أنكر الدين فهو لم ينكره لحساب دين آخر ، وإنما أنكره ولم يستبدله بشىء آخر سوى الفن . (المترجم) .

للواقع ، فإن الدوافع الإنسانية الكامنة وراءه ، هي الحاجة إلى التمرد في وجه العالم بوضعه الحالي ، والرغبة في استبداله بعالم آخر . فالتأكيد والنبذ يؤديان في آخر الأمر إلى التمرد والرغبة في التغيير .

وإن تأكيد العبث لمن شأنه إيجاد علاقة بين نشاط الفنان وبين عالم الظواهر المادية ، وعلى الرغم من أن مثل هذا العالم هو المجال الخاص الذي يعمل فيه الفنان ، فإن نبذ التفسير المنطقي للواقع يشير إلى أنه قد ارتبط به بطريقة سلبية . وينبغي على الفنان من جانب معين أن يتقبل عالم الظواهر باعتباره الواقع الوحيد الذي لا يداخله شك ، ومن جانب آخر فهو ينبذه باعتباره لا يبعث على الرضا ، وغير كاف لإجابة رغباته ومثله . ويبدو أن هذا هو ما يرمي إليه كامي حين يقول : «إن الفن يمجد ، وهو كذلك وفي الوقت نفسه يجحد»[1] .

وهكذا لا بد للفن أن يمتد بجذوره إلى عالم الحس ، ولو أنه يعبر عن نفسه بصورة إيجابية حين يرفض العناصر الطبيعية الخاصة به ، وهذا يعيد إلى الأذهان وصف مالرو للفن بأنه «اتهام دائم» للعالم ، أو تمرد على الحدود الطبيعية للوجود ، وعلى حقيقة الموت . ولا يمكن لمثل هذا التمرد أن يدمر العالم الذي يسعى إلى نبذه ، ولكنه يستطيع ـ على الأقل ـ أن يخلق عالماً من الأنماط والمثل يتفق مع آماله وأمانيه . وإن سراً من أسرار الفن وانتصاراً من انتصاراته ، إنه يقوم بدور في تمكين الإنسان السجين أبداً من أن يخلق من ظروف سجنه ، صورة للحياة الحرة التي لم يسبق له أن عرفها ، ولهذا فإن كامي لا يقتصر في نظرته للفن على أنه مجرد مظهر من مظاهر التمرد ، بل يتعدى ذلك إلى اعتباره خلقاً لعالم غير العالم الحالي ، وهو يعطي التمرد جوهره الإيجابي في مواجهة العبث ، ويمضي كامي مؤكداً أن الفن ينير العالم ، إلا أن مثل هذا الكلام يتصف بشيء من الرومانسية ، والاستعمال الفضفاض للألفاظ ، وقصارى ما يستطيع أن يقوله هو أن العمل الفني دون أن يبدل العالم نفسه ، يعطي بديلا معنوياً لهذا العالم ، ويدرك هذا البديل على أنه بطبيعة الحال ، عالم أفضل . ويذكر كامي ملاحظة فان جوخ من أنه لا ينبغي الحكم على مخلوقات

---

(١) انظر «الإنسان المتمرد» ص ٣١٣ .

الله من خلال هذه الدنيا التى هى بمثابة إحدى مسوداته الفاشلة . ويضيف كامى أن كل فنان يسعى إلى تحسين هذه المسودات ، ويضفى عليها الإطار الذى تحتاجه . وهكذا نرى أن كبار الفنانين لا يقتصرون فى أعمالهم على نقل صورة للعالم ، بل يستغرقون فيما سماه ستانيسلاس فوميه StanislasFumet « المنافسة الإجرامية » مع الله . ويذكرنا مبدأ التغيير والمنافسة بمالرو ، وبخاصة قوله إن نبات الأكانتوس له نفس الشكل الذى قد يعطيه الإنسان لنبات الخرشوف إذا سأله الله النصيحة .

وعندما ينتقل كامى من الكلام عن الفن بوجه عام إلى الرواية بوجه خاص ، نراه يقول بنفس الآراء ، فالرواية المثالية فى رأيه هى الرواية التى تؤكد حقيقة العبث ، وهى فى الوقت ذاته الرواية التى تجسد التمرد ضده ، ويؤكد كامى مرات عديدة العلاقة بين الرواية وبين مبدأ التمرد كما فى قوله : « تولد الرواية فى نفس الوقت الذى تولد فيه روح التمرد ، وهى تعكس نفس الهدف على مستوى فنى » . ويقصد كامى أن الرواية لا تمثل فقط بصورة ذهنية شكلا من أشكال التمرد ، بل إن نمو الرواية وتطورها يطابق من الناحية التاريخية إرهاصات التمرد الميتافيزيقى الحديث الذى تكلم عنه فى كتاب « الإنسان المتمرد » . وبعد صفحات قليلة من ذكر المقتطف السابق ، يعود كامى إلى فكرة الاستبدال بصدد الكلام عن الرواية باعتبارها محاولة « لتصحيح » العالم ، حتى يكون أكثر اتساقاً مع الرغبات الأصلية للإنسان .

إن « العالم الجديد » الذى يمثله أدب القصة يتألف من مواد موجودة فى العالم ذاته ، إلا أن الكاتب الروائى له الحرية فى اختيار المواد التى تروق له . والواقع أن الأدب سواء أكان واقعياً أم طبيعياً ينطوى على معنى الاختيار ، ويتفق الكاتب الروائى مع غيره من الفنانين فى قدرته على قبول بعض المواد ، ونبذ مواد أخرى ، حتى يتسنى له تشكيلها بحيث تؤلف نمطاً أدبياً جديداً . وبهذه الطريقة يصبح للشكل والأسلوب أهمية جوهرية فى الرواية ، وهذا فى رأى كامى هو السبب فى أن الرواية تحتفل أولاً وقبل كل شىء بالمسائل الجمالية . وإذا نظرنا إلى رأى كامى لاتضح لنا أن هذه الملاحظة لا تنطوى على تمييز مصطنع بين الشكل والمضمون ، بل هو يتعمد فى الواقع أن يقيم الصلة بين كل منهما ، وكثيراً ما يؤكد على نقطة غاية فى الوضوح ، وهى أن كتابة الرواية تقتضى الانتقاء ، وأن الواقعية التامة شىء مستحيل ، لأن

ذلك يستتبع وضعاً لا ينتهى . إن الكتابة معناها الاختيار ، ومن حقيقة الاختيار هذه ينبثق الشكل والمضمون. أسلوب الرواية كما يفهمه كامى ليس مجرد البراعة الشكلية ، بل هو التنظيم الفنى للتجربة الخالية من أى نظام مما يستلزم العمق والذكاء فى الشخصية ، كما يتطلب البراعة فى الصنعة . إن الرواية التى تستحوذ على إعجاب كامى ، كالرواية الكلاسيكية عند مدام دو لافايت ، وكونستان وستندال وبروست ، ليست على الرغم من وصف ستندال لها ، صورة مطابقة للواقع ، بل هى إعادة تنظيم لعناصر بعينها مما تحتوى عليها التجربة . إن الروايات فى التراث الفرنسى السائد هى ما يسميه كامى «مدارس الحياة » schools of Life والسبب فى ذلك أنها كانت تعد فى أول الأمر من «مدارس الفن » schools of Art وأن محاولة «إصلاح » العالم عن طريق الكليات وإعادة تنظيم العناصر المأخوذة من الواقع هى فى رأى كامى بمثابة أسلوب الرواية ، وهى تنبثق من مواجهة الذهن للتجربة ، وأهم أثر للأسلوب هو خلق وحدة جديدة منظمة تنظيماً جديداً ، ويصبح الأسلوب بهذا المعنى دليلاً جديداً على التمرد الأصيل ، يقول كامى :

«إذا كانت الصياغة الأسلوبية مكشوفة ومبالغ فيها ، أضحى العمل الأدبى نوعاً من الحنين الزائد أو العاطفة المشبوبة ، فالوحدة التى تسعى إلى تحقيقها لا أساس لها فى الوجود المادى . ومن ناحية أخرى ، إذا ما نقل الواقع من حالته الأولية ، ولم تفلح عملية الصياغة الأسلوبية ، فالنتيجة هى أن يقوم الواقع المادى بلا أية وحدة . إن هذا الفن العظيم ، والأسلوب ، والسمات الأصيلة للتمرد ، تكمن فى مكان ما من هذين الخطأين » .

إن قصور الأسلوب يلقى مزيداً من الضوء على موضوع سبق أن تطرق إليه الكلام ، وهو الاختلاف بين روايات كامى وبين مقالاته الأدبية ، فهذه المقالات تحلل تجربة الإنسان للعالم ، وتحاول إيضاح طبيعتها الحقيقية ، بينما تجتهد الروايات فى الانتقاء من بين التجارب الإنسانية فى العالم ، ومحاولة صبغها بطبيعة مثالية . وإن الصياغة الأسلوبية الناتجة عن العملية الأخيرة ، تعنى أن الروايات تختلف اختلافاً عميقاً ، ولا بد من دراستها بطريقة مختلفة :

إن نظرية القصة ، بتركيزها على الأسلوب ، تعنى أن كامى يختلف عن

معاصريه من الفرنسيين من حيث إنه يكتب روايات تحاول تجسيد التمرد ، بينما لا تزال تستمد مادتها من المصادر التقليدية للفن . وعلى خلاف كامى اتجه كتاب الرواية ممن يكتبون عن التمرد الأخلاقى والميتافيزيقى ، بشكل متزايد فى السنوات الأخيرة ، إلى نبذ المعايير الجمالية المتواضع عليها فى مجال القصة . والواقع أنه قد ظهر فى فرنسا ما يسمى باتجاه « اللاأدب »[1] anti‘ literature بصورة تدريجية فى الشعر ، وفى مؤلفات بعض الروائيين من أمثال بلانشو وروب جرييه وناتالى ساروت وقد يتكالب هؤلاء الكتاب حول الاتجاه صوب « ثمن اللاأدب» prix de L;antilitterature الذى نشأ فى باريس منذ عامين اثنين ، والذى ينطوى على مغزى بعيد . ولا شك أن اهتمام كامى بحقيقة العبث والحاجة إلى التمرد ، جعله يكتب رواية واحدة على الأقل هى « الغريب » التى تشبه القصص المكتوبة على طريقة « اللاأدب» وسنرى الآن ، أن « الغريب » فى حقيقتها رواية من النوع المضاد للرواية anti‘novel . ومع هذا فإن الانطباع الذى ينقله كامى ، لا سيما فى تعليقاته العرضية حول فن القصة ، هو محاولته التهرب من هذا الموقف والوصول إلى نوع من التوفيق بين المضمون اللا فنى لموقف العبث ، والأمانى الفنية لموقف التمرد . كما نجد صراعاً عاماً يستتر بين ثنايا رواياته بين الرأى العدمى الذى ورد فى « أسطورة سيزيف » ومؤداه : « أن يبدع الفرد (فنياً) أو لا يبدع لا يهم على الإطلاق » وبين الزعم الإيجابى الوارد فى « الإنسان المتمرد » والذى يقول : « الرواية هى محك القدر ، ولذلك تقف الرواية فى منافسة الإبداع ، وتحرز نصراً موقوتاً على الموت » .

---

(١) ظهر اصطلاح «اللاأدب» أو «الأدب المضاد للأدب» مع ظهور الموجة الجديدة فى الرواية الفرنسية المعاصرة ، تلك التى تزعمها كل من روب جرييه وناتالى ساروت وروبير بانجيه وميشيل بوتور وغيرهم ، أولئك الذين ثاروا على الشكل التقليدى فى كتابة الرواية سواء ذلك الذى تمثل فى الرواية النفسية أو السيكولوجية التى تتجه صوب تيار الوعى أو اللاوعى متخذة من الذات محورا للكون ومن العالم الباطنى مقياسا لكل شىء ، أو ذاك الذى يتمثل فى الرواية الطبيعية التى تعتبر الانسان وحياة الانسان ، أعنى الاحداث كما تجرى فى الزمان هى الركيزة المحورية التى يقوم عليها العالم . ومن هنا نادى كتاب الرواية الجديدة بأن يكون الموضوع لا الذات هو مادة الفن ، وان ينتقل الفنان من احداث العالم الداخلى الى أشياء العالم الخارجى بحيث يصبح «الشىء» بوجوده المستقل هو «كل شىء» ، ويصبح انفعاله به لا فعله فيه هو الأساس ، وكذلك ينتقل مركز الثقل الروائى من بعد الزمان إلى بعد المكان ، بحيث يصبح المكان هو زاوية الرؤية الجديدة لدى الكاتب الروائى الجديد. (المترجم) .

ويمكن تفسير روايات كامى الثلاث التى كتبها حتى الآن ، على أنها خطوات إلى الأمام نحو جعل الرواية فعالة التأثير ، كما يوحى بذلك الاستشهاد الثانى من هذين الاستشهادين ، وفى اعتقادى أن رواياته تشير إلى الجهود الناجحة التى تبذل من أجل تلافى مأزق اللاأدب . وأنا لا أزعم بالضرورة أن روايات « الغريب » و « الطاعون » و « السقطة » على قدر كبير من البراعة الفنية ، ويبدو صحيحاً مع كل هذا ، أن كل رواية من هذه الروايات تمثل خطوة إلى الأمام فى محاولة كامى التغلب على الجمود الجمالى لأفكاره الفلسفية ، وإخراج رواياته إخراجاً يقترب بها من أفضل المثل الفنية لكبار الكتاب الفرنسيين فى القرنين الثامن والتاسع عشر . ومن بين ما يعترض عليه كامى فى أغلب القصص المعاصرة ، التى يحاول تلافيها فى رواياته ، الافتقار إلى الشخصيات ذات الأبعاد الكاملة ، فهو يجد بين كثير من معاصريه فى فرنسا محاولة تصوير الإنسان بلغة فلسفية عامة ، بحيث تفقد الشخصيات فى رواياتهم كل الصفات الفردية ، وكل صفات الإنسان كإنسان . وفى مقاله التصديرى لطبعة بلياد Pleiade لمؤلفات روجر مارتن دوجار Roger Martin du Gard يشكو كامى من ضياع سر التصوير العميق ، ويرى أن التأثير المشترك من جانب كافكا والرواية السلوكية الأمريكية مسئول عن هذا الموقف ، كما يعتقد أن الفرق بين شخصيات القصة القديمة والقصة الجديدة ، أقرب ما يكون إلى الفرق بين شخصيات السينما وشخصيات المسرح . وقد تنبض بعض الروايات المعاصرة بالحيوية ، إلا انها تفتقر إلى المادة الإنسانية والروح الإنسانى ، ولا شك أن الأمانى الميتافيزيقية المباشرة التى تزداد دوماً من جانب كتاب الرواية الفرنسيين المحدثين مسئولة بصفة أساسية عن هذا الموقف ، كما أن اهتمامهم بالتعبير عن حقائق « الوضع الإنسانى » دائماً ما ترتب عليه مجرد كتابة رمزية ، فضلاً عن تشجيعه الابتعاد عن خلق شخصيات مقنعة . وقد يرد البعض بأن هذا أمر لا مفر منه ، وأن الميتافيزيقا وأدب القصة لا يلتقيان ، ودائماً ما يضرب المثل بالتمييز الآلى بين تجريدية الفلسفة وتجسيدية الفن ، إلا أن كامى يعترض على مثل هذا الرأى ، ويرى بوضوح أن الفلسفة والفن لم يمتزجا امتزاجاً مرضياً على أيدى كتاب الرواية الآخرين ، وعلى الرغم من ذلك فهو يؤمن بإمكان التوفيق بين الاثنين ، بل إن هذا التوفيق أمره واجب . ويرى كامى أن القول بالتعارض التقليدى بين الفن والفلسفة قول يشوبه

التعسف »، صحيح أن كلاً منهما له مجاله الخاص ، ولكن القول بمثل هذا الرأى لا يغفل شيئاً سوى أن يؤكد الحقيقة الواضحة القائلة بأن الفن ليس هو الفلسفة ، وأن الفلسفة ليست هى الفن ، ومن الجلى انهما لا يلتقيان ، إلا أنه يمكن إيجاد نوع من التداخل فيما بينهما ، كما أن الفلسفة والفن يمثلان قلقاً مشتركاً وهموماً متشابهة . ونستطيع القول بأنه منذ صدور الروايات الأولى لمالرو ، أصبح من الملحوظ ظهور نوع من « التقارب » بين الميتافيزيقا وأدب القصة فى فرنسا . أما أبعد الكتابات أثراً فى غضون السنوات العشرين الأخيرة أو قرابة ذلك ، فهو ما كان فى الأعم الأغلب أدباً فلسفياً ، ويرجع السبب فى ذلك إلى شيئين ، أولهما أن الوجوديين وبعض الكتاب المتفردين من أمثال كامى يركزون اهتمامهم على الطبيعة المادية المتفردة لما يرونه التفكير الفلسفى السليم ، وهم يتحاشون الكلام فى العموميات التى لا يحدها زمان ، ويتوجهون بقلوبهم صوب التجربة الإنسانية المباشرة . وأغلب هؤلاء الكتاب تجمعهم رغبة مشتركة فى الابتعاد بالفلسفة من التجريد العقلى إلى الوصف المادى المحدد ، وبالتالى أصبح الأدب عندهم وبخاصة أدب الرواية أداة طبيعية ومناسبة للتعبير عن هذا الاتجاه الفلسفى ، واتجه الفن صوب مجال التفصيل المباشر ، حتى أصبح التفصيل المباشر هو الميدان الأنسب للتفكير الفلسفى المعاصر .

وثمة سبب آخر للتماثل الوثيق بين الفلسفة والأدب فى التأليف الفرنسى المعاصر ، هو أن الأفكار التى صدرت عن أدباء مثل مالرو وكامى وتركيزهما على العبث وعلى الحاجة إلى التمرد ، أسفرت عن فلسفات للدراما والتوتر ، كما ظهرت نتائج مماثلة للتركيز الكبير الذى أولاه الوجوديون لفكرة الحرية والاختيار ، أما الصراع الفردى الذى تعكسه هذه الفلسفات ، فلا يمكن التعبير عنه تعبيراً مناسباً إلا عن طريق البرهان المنطقى لا عن طريق الكتابة الفكرية المجردة . وهكذا فإن الأدب بوجه عام ، والمسرح بوجه خاص ، يؤديان هذا الغرض بشكل يدعو إلى الإعجاب ، والواقع أننا نرى هؤلاء الكتاب يضعون فلسفاتهم إما على المسرح أو فى الروايات ، فهم مسرحيون فلاسفة أو روائيون فلاسفة يخلقون مواقف تظهرها التجربة الشخصية المباشرة ، ولا يتسنى التعبير عنها أو مناقشاتها ، على شكل مرض ، بلغة الفلسفة « المجردة » . على أن الذى سيترتب على هذه المناقشة التحليلية المجردة هو توافر الثقة فى التعميمات المنطقية التى تنكرها طبيعة العبث ، كما يفسرها

كل من مالرو وكامى وسارتر تفسيراً خاصاً بكل منهم ، ومن هنا يقترب كامى أشد الاقتراب من التردى فى التناقض مع نفسه ، وذلك بكتابة مقاله عن العبث ، إذ أن مسرحياته ورواياته التى تدور حول ظاهرة العبث أكثر اتفاقاً مع فلسفته الميتافيزيقية بل قد يرى البعض ، كما حدث بالنسبة لرأى سيمون دى بوفوار عن كافكا[1] أنه بالنسبة لآراء كامى وأفكاره ، فإن الرواية والمسرحية هما الأداتان الوحيدتان للتعبير عن آرائه تعبيراً مرضياً .

إن الآراء الأخيرة التى أوردتها بشأن العلاقة بين الأدب والفلسفة فى روايات كامى ، تقطع الطريق بكل شدة أمام نوع بعينه من النقد الأدبى ، وبالنسبة للمعنى الذى أشرت إليه من أن فن القصة عنده هو أنسب أداة للتعبير عن أفكاره ، فإن دراسة هذه الأفكار دراسة نقدية سينتج عنه إهدار قيمة هذه الروايات ، وعدم إضافة أى جديد . غير أننى سأقتصر على تفسير هذه الأفكار حين يتطلب الموقف ذلك ، ثم أولى اهتمامى لدراسة الإضافة الفنية التى حققتها هذه الروايات الثلاث . وإن محاولة الوقوف على الطريقة التى أنتج بها كامى أدباً إبداعياً لهى من بين الأفكار التى تناولناها بالحديث عند دراسة مقالاته ، والتى ستتمشى مع ما يراه من أن الرواية لا بد أن تثير بالدرجة الأولى اعتبارات فنية لدى الناقد . وإذا ما تركنا جانباً الوضع السليم للأفكار الواردة فى روايات كامى ، فقد يعترض البعض مع هذا ، على أنه بالنسبة لرواية « الغريب » بالذات ، فإن تلخيص الحادثة التى تدور حولها الرواية يعد إهداراً لطبيعة الرواية ذاتها ، وإذا ما اعتبرنا هذا التلخيص وافياً بالغرض ، لأدى ذلك إلى خلق إحساس بالترابط المنطقى بين الأحداث التى تدور حولها الرواية . بيد أن كامى يجتهد فى رواية « الغريب » فى إظهار عدم ترابط التجربة ترابطاً منطقياً ، وهو يستخدم طرائق مختلفة اللا تسلسل الذى يشكل جزءاً من طبيعة العبث ، ومهما كان نصيب هذا التلخيص من الدقة ، فإنه مع ذلك سيؤدى إلى إهدار غرض رئيسى من أغراض الكتاب . وأقصى ما يمكن أن يقال بشأن موضوع الكتاب هو أنه ينطوى على قصة يرويها ميرسو أحد الموظفين الكتابيين فى الجزائر ، الذى لم تترك فيه وفاة أمه أدنى تأثير ، والذى يطلق النار على أحد الوطنيين العرب دون أن يعى سبباً

(١) انظر «الوجودية وحكمة الأمم» لسيمون دى بوفوار، باريس ، ناجيل ، ١٩٤٨ ص ١١٨ .

لذلك ، ثم تصدر إحدى المحاكم حكماً بإعدامه . وخلال هذه الأحداث ، لا يصرح ميرسو بأكثر مما يشعر به فعلاً ، وهذه الأمانة نحو مشاعره هى التى جعلت منه غريباً أو لا منتمياً بالنسبة للمجتمع الذى يعيش فيه ، كما أن طبيعة مشاعره نفسها هى التى أظهرته كذلك فى صورة الغريب الميتافيزيقى .

وتنطوى رواية « الغريب » بطبيعة الحال على أفكار ومواقف أثارها كامى فى كتابه « أسطورة سيزيف » أما ما يجعل من الرواية عملاً أدبياً ، ويميزها عن المقالة تمييزاً واضحاً ، فهو التوافق المخلوط بين ما تنطوى عليه من نظرة إلى الحياة وبين تجسيد هذه النظرة تجسيداً أدبياً . ولتحقيق هذا التوافق يستخدم كامى عدة وسائل فنية ترتفع بموضوعه من مستوى المضمون الصريح للمقال ، إلى مستوى المضمون الفنى للرواية المصاغ صياغة فنية ، وترتبط هذه الوسائل بالناحية السردية ، والأسلوب ، ومعالجة الزمن ، واستخدام الأفعال . وإن دراسة كل عنصر من هذه العناصر ، فى ضوء آراء كامى ، سيساعدنا على توضيح الوحدة الظاهرة بين الشكل والمضمون فى هذه الرواية .

كتب كامى الرواية بضمير المتكلم ، ولهذا فإن وجهة النظر فى السرد وجهة فردية ذاتية ، ومن الوجهة التاريخية ، يعد ضمير المتكلم فى مجال القصة على درجة عالية من معرفته بنفسه ، كما أنه يمتاز ببصيرة نافذة تغوص فى دوافع وأفكار الشخصيات الأخرى فى الرواية ، وبذلك أصبحت مهمته بطبيعة الحال ، تنوير القارىء وتوجيهه لأن يفهم الأحداث والتجارب التى تتألف منها الرواية فهماً كاملاً . والواقع أن ضمير المتكلم يتمتع فعلاً بالمعرفة الكاملة ، حيث إنه المعبر عن أفكار الكاتب الذى يتمتع بالمقدرة على فهم وتفسير مادة التجربة فهماً وتفسيراً مستقيمين كما لو كان ذلك شيئاً بديهياً . وقصارى القول إن الراوية العالم بكل شىء ، قد برهن على وجود عالم منطق ومفهوم . وفور أن نبدأ بقراءة « الغريب » ، نواجه بأن الراوية ، الذى يعد الشخصية الرئيسية فى الرواية ، أعجز عن القيام بمهمته ، لاتخاذه من المعايير التقليدية وسائل لأداء هذه المهمة ، فقواه الذهنية عديمة الأثر ، وبصيرته النفسية تكاد تكون معدومة ، ويبدو أن التجربة قد جعلت منه أحمق ، وهو فضلاً عن ذلك يفتقر إلى الإحساس الأخلاقى المقبول ، وعادة ما يظهر قلة الاكتراث بالمبادىء الأخلاقية . أى أن ميرسو بعبارة أخرى ، على النقيض من

الشخصية التى تقابله فى أدب القصة فى القرن التاسع عشر ، فبينما كانت شخصية الأدب القصصى فى القرن التاسع عشر على ثقة من قدرتها على تفهم ما تراه ومحاولة وصفه ، فإن ميرسو ، على العكس من ذلك ، دائماً ما يشير إلى قصوره وإخفاقه فى الفهم ، ولا مبالاته الأصيلة الظاهرة بقواعد الأخلاق . فالرواية ، مثلاً ، تبدأ بنغمة من الاستهتار الأخلاقى والإقفار العاطفى :

« ماتت أمى اليوم .. أو ربما كان ذلك بالأمس ، لا أدرى على وجه التحديد ، تلقيت برقية من البيت مؤداها : ( أمك ماتت .. الجنازة غداً .. أطيب التمنيات ) ولا يعنى هذا أى شىء ، إذ ربما كان ذلك بالأمس » .

وبمثل هذه الطريقة نجد دلائل كثيرة على عدم انتباه ميرسو للأحداث التى تدور حوله ، وعجزه عن استخلاص مغزى لها ، فهو يصف نفسه فى أكثر الأحيان بأنه مضطرب ، عاجز عن التركيز أو التفكير أو الفهم . وهكذا نجد فى رواية « الغريب » أن العالم المفهوم الذى كان يعيش فيه الراوية ، الذى يتحدث بضمير المتكلم ، العالم الذى قبله الجميع بلا سؤال فى وقت مضى ، قد استبدل بعالم آخر غير مفهوم ، عالم لا مكان فيه للتحليل المنطقى ، عالم انعدمت فيه الأهداف الأخلاقية بشكل واضح . وهكذا يعطى كامى روايته قوة وتفرداً بالوسيلة غير العادية التى ينتج فيها ميرسو الطريقة السردية التى تتصف بالتفكك وعدم القدرة على الفهم . وهو ينقل بالطريقة نفسها إحساساً مباشراً عن كيفية ممارسته تجربة العبث . وإن حكاية ميرسو للقصة بطريقته الخاصة ، تمثل العلاقة التى تبرز تجربة العبث ، والتى يسميها كامى فى « أسطورة سيزيف » : « بانعدام الوحدة بين الإنسان وحياته ، بين الممثل ومشاهد المسرحية » .

وثمة جوانب أخرى تظهر فيها الطريقة السردية وكيف تناسب موضوع الرواية كل المناسبة ، ومن الواضح مثلاً فى رأيى أن موقف ميرسو يكون أقل إقناعاً إذا اقتصرنا فى نظرتنا اليه على الجوانب الخارجية ، فالمجتمع الذى يعجز عن إقامة علاقة فكرية أو عاطفية مع ميرسو يدينه نتيجة لقصوره عن الفهم . وهكذا إذا كانت نظرة القارىء له فى الدرجة الأولى من خلال نظرة المجتمع ، فإن مغزى الرواية وأثرها سيضيعان إلى حد كبير ، إننا بنظرتنا إلى التجربة كما وقعت لميرسو نصبح أقدر على

تفهم ما قد يصبح موقفا فى الحياة يبعث على الحيرة والبلبلة ، ولما كان ميرسو منعزلاً عن المجتمع ، فقد أصبح لزاماً على كامى أن يطلع قراءه على سريرة بطل الرواية . وهكذا باستخدام كامى لضمير المتكلم ، تيقن أن موقف العبث أصبح أقرب إلى الفهم ، إن لم يكن أقرب إلى القبول فى آخر الأمر بالنسبة لأكبر عدد ممكن من القراء . ونحن أميل إلى الاقتناع عن طريق الاتصال المباشر مع انطباعات ميرسو من عرض المؤلف لها بأسلوبه الخاص ، وهنا تبرز نقطة ثانية تتصل بنفس الموضوع ، ففى رواية « الغريب » بعكس ما فى « أسطورة سيزيف » نجد كامى يجتهد فى عكس تجربة العبث أكثر من اجتهاده فى شرحها بطريقة عقلية ، فهو لا يكتب بحثاً وإنما يبدع عملاً فنياً . وليس من شك فى أن البحث يقتضى نوعاً من الشرح للحقائق ، فعلى سبيل المثال ، نقول إن الحياة لا تظهر فى ثوب العبث إلا بمقارنتها بأحد المعايير العقلية ، وإن إرجاع مثل هذه الحقيقة إلى معيار بعينه ، من شأنه الإفضاء بنا إلى صعاب عديدة . أما فى مجال الرواية ، فلا مكان لإثارة مثل هذه النقطة ، بل لا يجب إثارتها على الإطلاق فإن طريقة السرد بضمير المتكلم هى الأداة المثلى لنقل تجربة كهذه ترتكن على الإخفاق فى الشرح . إن تجربة ميرسو بحكم طبيعتها وبحكم طبيعته ، تمتنع على الشرح ، ومن المهم الآن إيضاح أن استحالة الشرح ، لا تكمن فى وجود راوية على لسان الغائب يعلم بكل التفصيلات ، أو فى وجود كاتب الرواية ذاته بل يجب أن تكون السمة المميزة للشخصية داخل عالم الرواية ، ويجب أن تتحدث هذه الشخصية بلسانها وبصورة مباشرة إلى القارىء . ولتحقيق هذا الغرض ، يستخدم كامى شخصاً بعينه يتخذه راوية ، ويتخذه فى نفس الوقت الشخصية الرئيسية فى الرواية ، على أن توضح طريقة سرده للرواية أنه على الرغم من انطباع حواسه بالتجربة انطباعاً دقيقاً ، فإن عقله لا يدرك لها معنى .

وثمة نقطة أخرى تتصل بالطريقة السردية تحتاج إلى إيضاح ، أن كامى باستخدامه ميرسو فى رواية قصته بنفسه ، يستغل الغرابة النفسية فى « الغريب » وبذلك يضفى على الرواية نوعاً من الإغراب . ولا يتألف عنصر الإغراب فى الرواية من خلفية شمال أفريقيا ، أى من الموقع الجغرافى ، بمقدار ما يتألف من الوحدة النفسية . ومن الطبيعى أن يزيد السرد بضمير المتكلم من الإحساس بالإغراب فى نفس القارىء ، وأهم من ذلك أنه ينقل إحساساً ضرورياً للتجربة الإنسانية

بالشخصية الأصيلة جاعلاً مركزها قلب الوحدة النفسية . وهكذا فإن السرد بضمير المتكلم يؤكد حقيقة الإغراب النفسى ويكفل قبول القارىء لها ، وهو يرتفع بالرواية كلها بأن يجعل موضوعها أقل تجريداً وأكثر إقناعاً فى لغة إنسانية خالصة .

وإذا ما تركنا الطريقة السردية فى رواية « الغريب » إلى الأسلوب ، لتبينا أن هذا الأسلوب محدود للغاية ، وأنه يتصف بالتحديد بشكل ملحوظ . وقد أشار جميع النقاد إلى هذه الحقيقة ، وإن اختلفوا حول التسمية التى يصفونها بها ، فمنهم من قال « أسلوباً معتدلاً » ومن قال « أسلوباً عارياً » ومن قال «كتابة بيضاء » على أننا قبل أن نتناول مسألة الأسلوب ، لابد من ذكر نقطة تمهيدية تربطه بالمناقشة السابقة حول الطريقة السردية . ويرجع أثر الرواية فى الواقع إلى التأثير المشترك بين اختيار منهج السرد بضمير المتكلم وبين استعمال الأسلوب اللاتحليلى ، أن السرد بضمير المتكلم لاسيما فى نطاق التراث الفرنسى للرواية الشخصية Roman personnel دائماً ما يرتبط بالاستبطان الداخلى الدقيق ، ومع هذا فإن كامى يستعمل فى رواية « الغريب » دائماً ودونما التواء أسلوباً موضوعياً . والذى ينتج عن ذلك هو الاختلاف غير الطبيعى بين اللغة وبين المنهج السردى ، ويستغل كامى هذا الاختلاف ليزيد من حدة الشعور باللاتماسك الكامن فى قلب تجربة ميرسو ، وهذا مثال آخر للطريقة التى يستعمل بها الكاتب الروائى الوسيلة النقدية ليتسنى له التركيز على محور الرواية دون اللجوء إلى التعليق المباشر . إن السرد بضمير المتكلم يعطى إحساساً بالنقل الأصيل المباشر ، وهذا الأسلوب الذى يدور فى حلقة غاية فى الإحكام يمنع التردى فى التقيد التحليلى ، كما أن كامى باستخدامه لمنهج الانطباع المباشر ، وانعدام القدرة التحليلية فى نفس الشخصية ، ينقل إحساساً قوياً بالفراغ الذى يكابده الشخص الذى يعيش تجربة العبث . وليست النقطة الأولى سوى إحدى الدلائل على اهتمام كامى بمسألة اللغة اهتماماً كبيراً ، وأن مؤلفاته الإبداعية بوجه خاص تكشف عن استعمال دقيق للألفاظ التى تتعدى مرحلة التأنق الفنى . ويبدو كامى مرتاباً فى منهجه القطعى فى التعبير بوصفه كاتباً ، وهذا الارتياب فى الألفاظ وبخاصة الألفاظ المجردة ، سبق أن أشرنا إليه فى الفصل الأول ، وهو أمر شائع بين الكتاب المعاصرين ، وهو يمثل التمرد ضد ، ما سماه سارتر فى الجزء الثانى من كتابه « مواقف » .. «أسلوباً وضع فى غير موضعه ، كما قلت فيه الرصانة ،

وامتلأ بالتعبيرات البورجوازية ، وذلك من جراء مائة وخمسين عاماً من تسلط الطبقة البورجوازية » .

وهذه النظرة إلى اللغة توحى بها بعض ملاحظات ميرسو التى أدلى بها إلى « مارى » وقسيس السجن ، وقد نتعدى حدودنا فنقول إن نقد المجتمع الظاهر صراحة فى مشاهد المحكمة ، وفى الرواية بوجه عام موجود ضمناً فى نبذ كامى لأسلوب هذا المجتمع وقاموسه الأدبى . ولكن ثمة وسيلة شكلية تؤكد من مضمون « الغريب » مؤداها أن وضع ميرسو كغريب اجتماعى يتأكد برفضه تفسير المجتمع لمفهوم ألفاظ بعينها ، كما يتأكد عن طريق التحديد اللفظى . إلا أن ميرسو غريب ميتافيزيقى كذلك ، ويستعمل كامى الأسلوب الخاص بروايته لينقد نقداً ميتافيزيقياً ونقداً اجتماعياً فى نفس الوقت ، وأن استعمال الألفاظ للتعبير عن موقف ميتافيزيقى يبرز بوضوح كبير من خلال رفضه الدائم لاستعمال لغة السببية ، المترابطة ترابطاً منطقياً ، ولايقتصر على الإيجاز فى وصفه للأحداث ، بل إن أسلوب التفسير والتأثير ، والتحليل والتعليل كل هذا يتجنبه ويتحاشاه . إن الروابط أو حروف العطف التى تنطوى على علة ومعلوها أو سبب ونتيجته ، نادرة الوجود ، ولهذا فإن بناء الجملة مفكك وغير مترابط ، وحتى فى مكان الترابط المنطقى الذى يشير اليه بـ «وهكذا» ، «ولأن» ، «وإذن» نجد بدلاً من ذلك التتابع البسيط فى كلمتى «و» ، «ثم» ، أى أن عدم ترابط التجربة الذى يعد عنصراً أساسياً فى مفهوم كامى للعبث يعكسه الأسلوب غير المترابط عن قصد وعمد ، كما أن كامى لا يمضى فى قوله للقارىء إن الوضع الإنسانى عبثى ، بل هو ينقل من خلال الأسلوب وبناء الجملة إحساساً مباشراً بالشذرية والاقتضاب . وتعد الفقرة التالية ، إذا ما أبقينا على الأصل الفرنسى ، مثالاً نموذجياً :

« ثم وقف بعد أن شرب كأساً من النبيذ ، وأزاح الأطباق وبقية المشروب المثلج الذى كنا قد تركناه ، ومسح مفرش المائدة المشمع بعناية ، وأخرج من دولاب مائدته ورقة مربعة ، ومظروفاً أصفر ، ومقلمة صغيرة من الخشب الأحمر ، ومحبرة مربعة بها حبر بنفسجى اللون ، وعندما ذكر لى اسم المرأة ، وجدت أنه كان . .

وهكذا يذكرنا كامى بجمل هيمنجواى المقتضبة فى روايته « فيستا » :

« شربنا ثلاث زجاجات من الشمبانيا ، ثم ترك الكونت السلة عندى فى المطبخ ، وتناولنا طعام الغداء فى مطعم عند « بوا » ، وكان طعاماً شهياً ، وكان للطعام مكانه المرموق بين القيم التى يؤمن بها الكونت .. وكذلك كان النبيذ .. وكان الكونت فى زى أنيق أثناء الطعام ، وكذلك كانت بريت Brett . كانت حفلة ممتعة »[1] .

هاتان الفقرتان من شأنهما تأكيد صفة أخرى من صفات أسلوب كامى فى « الغريب » الى جانب صفة الشذرية ، وأن عرضه للأحداث فى صورة متعاقبة ، وليس فى صورة حدث يترتب عليه حدث آخر جعل وصفه للتجربة يتخذ طابعاً صريحاً . وهذا الظهور بمظهر البراءة ينبثق بصفة خاصة من إدلائه بآراء عما يجب وعما لا يجب .. بلا تفسير أو تبرير ، وإذا بنا نتذكر مرحلة بعينها من الصراحة التى تظهر فى لغة الطفل المحدودة ، وفى التعبير عن ذاته ، عندما نقرأ مثلاً : « تذكرت أن هذا اليوم .. كان يوم الأحد .. وهذا ما أثارنى .. إننى لا أحب أيام الأحد » . هذه العبارة ومثيلاتها توحى بأن هذا الأسلوب الاختزالى الذى كتب به كامى رواية « الغريب » لا يقتصر على « الصمت البرىء » كما وصفه سارتر ، بل يتعدى ذلك إلى التعبير عن الحنين إلى البراءة كما أن الأسلوب يعكس الفكرة فى إخلاص ، وكذلك يؤكدها ، حيث إن هذين العنصرين يعدان من السمات الجوهرية فى موقف كامى تجاه العبث . إن كامى لا يستخدم أدب الرواية لشرح آرائه أو الدفاع عنها ، ولكنه على النقيض من ذلك يستخدم وسيلة شكلية لينقل بها إحساساً عنيفاً بالعبث ، حيث تؤدى أية محاولة لتبريره من الناحية العقلية إلى إضعاف الإحساس بأكمله .

إن « السمة المحدودة » التى يتصف بها أسلوب كامى فى رواية « الغريب » تفضى إلى سمة ثانية طريفة من سمات نثره ، وكان أول من نوه بها هو و.م. فروهوك W . M . Frohock [2] فثمة موقف بعينه يسبق قتل ميرسو للرجل العربى ، لم يضعه كامى فى أسلوب جزل رصين ، بل أثقله بالتعبيرات المجازية . وقد يظن البعض أن

---

(١) هذه الصفة شائعة أيضا فى الشعر الفرنسى الحديث ، ونذكر بوجه خاص كلا من ميشو Michaux وبريفو Prevert .

(٢) انظر الجزء الثانى من « دراسات ييل فى الأدب الفرنسى » ص ٩١ــ ٩٩ .

مثل هذه الفقرة تعد سقطة فى طريقته الأسلوبية ولكن هذا القول فى رأيى خطأ واضح ، فهو فى الحقيقة يستعمل الأسلوب المنمق عن عمد ، وبطريقة متوافقة مع استعمال الأسلوب البليغ ، وإذا ما رفع كامى هذه التعبيرات المجازية من إحدى رواياته ، وأصبحت خالية من أى نوع من أنواع المجاز ، كان ذلك مدعاة للفت الأنظار إليها ، وإكسابها مدلولاً خاصاً . وقبل هذه الفقرة مباشرة (التى تقع فى النص الفرنسى ص ٨٣ ، ٨٧) نرى أن الإحساس الذى يعكسه الأسلوب إحساس بسلبية الأشياء ، إحساس بانعدام الحركة ، كما يهيمن إحساس بالسكون والصمت على البحر والأرض والشمس . وإذا بالحالة النفسية ، واللغة المستعملة تنقلب انقلاباً مفاجئاً ، فالبحر والأرض والشمس .. الخ ، تتخذ صوراً مادية ، وتتسم بالسمة الحركية ، بعكس الحالة الساكنة التى كانت تسود هذه العناصر قبل ذلك . وهكذا أصبح التجسيد والحركة أساساً للتعبيرات المجازية المختلفة ، كما فى قوله : «تتكأ» الحرارة على ميرسو ، أو «تتحرك» الرمال ، أو «يتدفق» الضوء من نصل السكين . ومع أن فروهوك لا يشير إلى السمة الحركية للتعبيرات المجازية ، فإنه يوضح وجود خمسة وعشرين تعبيراً مجازياً فى ست فقرات ، مقابل خمسة عشر تعبيراً مجازياً فى الثلاث والثمانين صفحة السابقة من الرواية . ويظهر السبب الذى من أجله يستخدم كامى اللغة المجازية ، عندما نتحقق فوراً من أن كامى إنما يستخدم أسلوبه لكى يحقق هدفين فى الفقرة الواحدة ، فهو يستخدم نفس الألفاظ ليدفع أحداث الرواية من ناحية وليشرح أسبابها النفسية من ناحية أخرى . وإن كثرة التعبيرات المجازية تتكشف على أنها اقتصاد بارع فى استعمال الألفاظ ، استطاع كامى بواسطته أن يتجنب ضرورة السرد وضرورة شرح الدوافع كل على حدة ، ذلك لأنه إنما يسرد روايته بطريقة تتضمن شرح الأسباب الدافعة للأحداث بدون ذكرها صراحة .

وقصارى القول أنه على الرغم من ورود تفسير لقتل ميرسو للرجل العربى متضمناً فى السرد ذاته ، فإن الآراء التفسيرية الصريحة لا وجود لها ، وليست هذه الطريقة مجرد توافق مع ما يميل إليه كامى من الاقتصاد فى استعمال الألفاظ ، بل إن هذه الطريقة تمكنه من تصوير الحدث الحاسم فى رواية «الغريب» ، بحيث يبدو ما أقدم عليه ميرسو ، ولو فهمه القارىء الواعى . وكأنه لا يزال مستغلقاً على فهم

القانون ، وبالتالى لا يستحق العفو . وهذا ما يحدث على وجه التحديد : يستعمل كامى سلسلة من التعبيرات المجازية لها سمات تجسيدية وحركية ، يتألف منها إحساس واضح بالهذيان ، ويزداد هذيان ميرسو لما هو غير موجود بازدياد عدد التعبيرات المجازية . فقد أدت « أشعة الشمس » إلى دفعه على القتل ، وفى أثناء هذا التوتر الذى وصل به إلى الذروة ، كان الرجل العربى يتحسس بأصبعه نصل السكين ، وكان النصل يلمع تحت أشعة الشمس ، وتؤثر الأشعة التى يعكسها النصل على عينى ميرسو ، وفى هذه اللحظة كان ميرسو يعانى أقصى لحظات الهلوسة ، وتضطرب قواه العقلية أيما اضطراب ، ويميل القارىء إلى افتراض أن ميرسو قد ظن أن لمعان النصل هو النصل نفسه ، بحيث يبدو ميرسو كما لو لم يقدم على قتل العربى إلا دفاعاً عن نفسه كرد فعل آلى ، عندما توهم لبعض الوقت أن العربى يهاجمه بالفعل ، بل إن كامى يزيح قدراً آخر من المسئولية بأن يصف زناد البندقية بأنه فلت ولم يضغط عليه ميرسو .

وهكذا يتضح أن استعمال كامى للأسلوب المجازى أبعد ما يكون عن الإشارة إلى الفشل فى الإبقاء على بساطة ألفاظه فى رواية « الغريب » ، فهذا الاستعمال المؤقت للأسلوب المجازى متفق مع موقفه من اللغة المستعملة فى بقية أجزاء الرواية . ويملى هذا الموقف عدم الثقة فى المجاز ، كما يمليه الاعتقاد بأن المجاز يخفى الطبيعة الحقيقية للتجربة ، ولهذا فهو متسق مع نفسه حين يستعمل العبارات المجازية ليعبر عن حالة نفسية مضطربة ، مثل عجز ميرسو الخطير عن التفرقة بين الحقيقة والخيال . وإن الحد الذى تتصف عنده لغة ميرسو بالخيال والمجاز ، هو نفس الحد الذى يخطىء عنده فى تفسير التجربة ، بخلاف عجزه عن مجرد فهم التجربة ، وتحوله إلى قاتل .

وثمة نقطة أخرى هامة سنتعرض لها ، وهى النقطة الخاصة بطريقة كامى فى معالجة الزمن فى رواية « الغريب » ، فراوية القصة ميرسو يمر عليه تفسير كبير يعجز هو نفسه عن فهمه ، غير أن طريقة معالجة كامى لعنصر الزمن تنقل طبيعة ميرسو إلى القارىء . ويصل كامى إلى غرضه العسير ، إلا أنه مع هذا غرض ضرورى .. وهو الإبقاء على قصور إدراك ميرسو ، ولكنه يتمكن من توضيح موقفه عن طريق التضمين ، ويتم هذا على النحو التالى :

تنقسم الرواية إلى جزأين متساويين ، يقع الجزء الأول فى ثمانية عشر يوماً ، بينما يستغرق الجزء الثانى حوالى أثنى عشر شهراً ، يتضح فى القسم الأول إحساس حاد ومستمر بعنصر الزمن ، وتلك هى الفترة التى يتحقق فيها ميرسو من أن وجوده بلا معنى . إلا أنه يتجاوب مع اللذة الحسية تجاوباً فعلياً ، ولكن ما أن يرتكب جريمة القتل ، ويبدأ النصف الثانى من الرواية ، حتى يفقد الزمن أى معنى . وتحتوى الفصول الستة الأولى من الرواية على إشارات متعددة لعنصر الزمن ، بينما تغفل ذلك الفصول الخمسة الأخيرة . وهى تحتوى بدلاً من ذلك على الإشارة إلى رموز تتصف بالحدوث دوماً مثل النهار والليل أو السماء والنجوم ، فضلاً عن وجود إشارات واضحة إلى أن الزمن قد توقف بالنسبة لميرسو . هذا الانتقال من الإحساس الحاد بالزمن إلى عدم الإدراك الظاهر بمرور الزمن يعد وسيلة فنية استخدمها مالرو استخداماً موفقاً فى روايته « الوضع الإنسانى » ، أما فى رواية « الغريب » فهذا الانتقال يعكس ويؤكد تحول ميرسو من مجرد تذوق التجربة تذوقاً حسياً إلى موقف يتدرج فى قلة المبالاة بالوجود الحسى كلما ازداد تفكيره فى أن موته وشيك الحدوث . ويعالج كامى عنصر الزمن بطريقة تساعد على الاستزادة فى التحقق من أن ميرسو قد انعزل عن الوجود الزمانى فى عالم الحس ، واتجه إلى إدراك ذاتى تأملى متحرر من عنصر الزمان . وهكذا ظلت الشخصية الرئيسية فى الرواية تسير على نهج منطق . وكامى لا يقدم ميرسو بصورة مفاجئة على أنه واضح ومنطق مع نفسه ، أو مدرك للعمليات الذهنية التى تدور فى رأسه ، لأن هذا معناه فصم الشخصية إلى شطرين متنافرين . إن ما يقصده كامى بعرض هذا الانتقال ووصفه فى لغة زمانية فى أساسها ، هو أن يبقى على الإحساس بافتقار ميرسو إلى الفهم حيث إنه لا يكاد يدرك التغيير الذى جلبته له الأحداث . ويعجز ميرسو عن تحليل هذا التغير ، ومع كل هذا ، فإن طبيعة التغير يعكسها ما طرأ تدريجياً على إشاراته إلى عنصر الزمن . إن معالجة كامى لعنصر الزمن فى رواية « الغريب » مكنته من التغلب على الصعوبة الناشئة عن اختيار الراوى شخصاً قليل الحظ من الذكاء ويتحتم فى نفس الوقت أن تكون تجاربه مفهومة لدى القارىء .

إن دراسة زمن الأفعال المستعملة فى رواية « الغريب » تؤدى بنا إلى آخر

وسيلة يستعملها كامى لإظهار الامتزاج البارز بين الشكل والمضمون ، ومن السمات الملحوظة للغاية فى هذه الرواية ، أن جميع أحداثها وضعت فى الزمن التام ، إن استعمال ما يسميه الفرنسيون بالماضى المركب أو ما كان يسمى بالماضى غير المحدد أمر غريب فى طريقة السرد الأدبى المباشر لما وقع فى الماضى من أحداث . وقد يرد البعض بطبيعة الحال ، أن كامى يستعمل هذا الزمن لمجرد أنه الشكل الأكثر شيوعاً فى طريقة السرد التى يتناقلها الفرنسيون فى أحاديثهم ، أى أن كامى اختار هذا الزمن ليعطى إحساساً أصيلاً بالواقعية لقصة ميرسو ، وليتجنب السرد الذى يطغى عليه الاتجاه الأدبى . ولا شك أن هذا كله صحيح ، غير أن الوقوف عند هذا الحد معناه فى اعتقادى تبسيط المسألة تبسيطاً كبيراً ، واعتقد أنه فى الإمكان إظهار أن الزمن التام يتفق مع موضوع كامى نفسه ، وهو تجربة العبث ، بوسائل اخرى أكثر صعوبة على الفهم .

وإن الصفة التى يتميز بها الزمن التام تكمن فى أنه على الرغم من وصفه حدثاً وقع فى الماضى ، فهو يحتفظ إلى حد ما بإحساس بالحالية ، أى أنه يحتفظ بشىء من الصيغة اللاتينية التى يستمد منها أصلها ، والتى تتكون من الزمن المضارع والصفة بدلاً من الفعل المساعد واسم المفعول ، فالحدث الموضوع فى الزمن التام بالرغم من حدوثه فى زمن ماض ، إلا أن كامى يقدمه على أنه يقع فى اللحظة الحاضرة . وهكذا يظل الإنسان على وعى « باحتمال » وقوع الحدث الكامن فى الزمن التام ، فهو يتصف بصفة وقتية ، فبينما يعطى الفعل فى الماضى للحدث طابعاً بعينه من الوجهة الزمنية لا يتعداه ، نجد أن الزمن التام لا يفرض على الحدث مثل هذا التحديد الزمنى . وهذا فى نظرى هو الفرق فى اللغة الفرنسية بين محدودية العبارة « عاد إليه » ، ولا محدودية العبارة « قد عاد إليه » فالعبارة الثانية أكثر إصابة من الأولى ، حتى أننا سنعلم ماذا وقع بعد ذلك ، فهى تمتاز بالنظرة المستقبلية . وقد يرد البعض بأن الفعل فى الماضى هو الزمن الذى يشير إلى التجربة « المعاشة » ، بينما يشير التام إلى زمن « معايشة » التجربة فعلاً . والواقع أن إضافة صفة الحالية إلى الماضى ، وصفة اللا محدودية الزمنية ، يوحى به تعريف الفرنسيين فيما مضى للزمن التام على أنه الماضى غير المحدد ، وبذلك تتأكد النقطة التى سبق أن ذكرناها . إن استعمال الزمن التام فى رواية « الغريب » يساعد على نقل الإحساس بالمباشرة لسد الهوة بين الرواية

كقصة يرويها الكاتب وتجربة يعيشها القارىء ، وهو يضفى على الأحداث واقعية من شأنها تكوين مضارع مركب من عرض المؤلف لعنصر الزمان وكما يجربه القارىء .

وإذا صح التعبير الذى أشرت إليه بين الزمنين ، فثمة ثلاث وسائل متصلة ، حيث يتفق استعمال الزمن التام مع الموقف تجاه التجربة التى تعكسها وسائل أخرى فى الرواية :

أولاً : إن الطبيعة غير المحددة للماضى اللامنتهى ، وما تمتاز به من احتمال « حدوث » مستمر ، تساعد كامى على دفع أحداث روايته وتلافى نمطاً بعينه ، أو إحساساً بانتهائية الأحداث التى يصيغها . إن الزمن المستعمل ينقل إحساساً غاية فى القوة ، بأن الفرد يعايش الأحداث مباشرة قبل تحليلها وتصنيفها أو سوء تأويلها عن طريق التمحيص العقلى . وبذلك يحقق عنصر الزمن نفس التأثير الذى تحدثه الطريقة السردية ، وطريقة استعمال كامى لتركيب الجملة .

ثانياً : إن لا محدودية زمن الفعل التام تؤكد الطبيعة الاختيارية والتعسفية للتجربة وهو ما يرتبط بالعبث . كما أن هذا الزمن وما يتصف به من عدم الانتهائية ، يؤكد أنه لا يمكن اعتبار أمراً من الأمور شيئاً مفروغاً منه . وأن الأحداث قد تتخذ صورة غير الصورة التى كانت عليها . وإلى جانب ذلك ، فهو يضفى على الأشياء صفة التعسف القبلى وذلك عنصر هام فى تجربة العبث .

ثالثاً : إن امتداد الماضى إلى الحاضر ، وهو ما يميز الزمن التام ، يعطى لأحداث « الغريب » صفة الاستمرار من ابتداء وقوعها حتى لحظة سردها على لسان ميرسو ، وهذا يعنى أن كل حادثة نتيجة للطريقة التى تروى بها ، تختص بحالية واضحة ومستقلة تميزها عن أى حادثة أخرى ، وتكون النتيجة « متتالية من اللحظات الحالية » التى رأينا كامى يصفها فى « أسطورة سيزيف » على أنها المثل الأعلى « للإنسان اللامعقول » . وهكذا تتأكد صفة اللا تسلسل الذى يعكسه بناء الجملة ، وإذا نظرنا إلى الفقرة التالية فى أصلها الفرنسى ، سنجد كيف يتآلف زمن وتركيب الجملة لنقل الإحساس بالشذرية :

«كان ريمون يبدو سعيداً ، وسألني ما إذا كنت أود الخروج معه ، وقفت ، وبدأت أمشط شعرى ، فقال لى إنه كان على أن أشهد لصالحه .. فما كان منى إلا أن قبلت أن أشهد لصالحه» ص ٥٧ .

وثمة نفر من الناس يود لو اعترض قائلاً إننا ننسب إلى كامى قدراً كبيراً من الوعى الذاتى فى استعماله للغة ، وفى نظرى أن الملاحظات التى أدلى بها كامى حول اللغة ، بخلاف مقاله فى عام ١٩٤٣ عن بريس بارين Brice Parain من الممكن الاستفادة بها فى تفنيد هذا الرأى ، ويبدو لى أن القراءة الواعية للرواية تضعف من هذه الحجة إلى حد كبير . ومن الواضح حقيقة أن الدرجة العالية من الوعى الذاتى فى استعمال الألفاظ ، من الضرورى أن يؤثر فى الكاتب الروائى الذى يعرض التجربة من وجهة نظر العبث . وإن أسلوب رواية الغريب يفتقر بشكل فريد إلى الزخرفة الوصفية ، ولذلك وعلى وجه التحديد ، فإن الإكثار من الصفات قد يوحى بالثقة فى الظاهريات ، أو بموقف مائع من الزمن ، أو بالافتقار إلى الضرورة التراجيدية . وهى جميعاً مواقف تتناقض مع نظرة العبث تناقضاً مباشراً ، كما أن التركيز منصب على الفعل وزمن الفعل ، حيث إن هاتين السمتين من سمات الأسلوب تؤكدان عدم الإيمان بالتجريد ، والإحساس الحاد إلى يساور الفرد باعتباره ضحية للزمن الذى يميز اتجاه العبث . وإن قراءة رواية «الغريب» على هذه الصورة ، معناه النظر إلى أسلوبها الذى يتراكز على الفعل تركيزاً كبيراً باعتباره ذا تأثير خاص فى وصف التجربة بأقل قدر من إعمال الفكر ، وكذلك فى خلق الجو العام للحدث التراجيدى . كما نجد فى هذه الرواية حقيقة ، مثلاً للطريقة التى يتبعها كامى كغيره من معاصريه ، طريقة فنية على مستوى كبير من العقلانية ، القصد منها نقل إحساس مباشر وغير عقلانى للتجربة الإنسانية .

بعد أن فرغنا من دراسة رواية «الغريب» على هذا النحو ، نعود مرة أخرى إلى رأى كامى بأن الرواية تثير أولاً وقبل كل شيء مسائل جمالية ، ونرى حقيقة ذلك فى أولى رواياته ، من حيث انتهاجها طريقاً معقداً لتتحاشى هى ذاتها صفة التعقيد . وننفعل على وجه الخصوص بالطريقة التى تتآلف بها الوسائل الفنية المختلفة كالطريقة السردية ، والأسلوب ، وعنصر الزمن ، وزمن الفعل ، وكل هذه العناصر التى يؤكد بعضها البعض الآخر . وليس المقصود من هذه الوسائل الصورية المختلفة مجرد تأكيد

المضمون والتركيز عليه تركيزاً كبيراً ، إن هذه الوسائل تتآلف بحيث تكون فيما بينها وحدة عضوية ، حتى أن كل عنصر من هذه العناصر ، يشتمل على جانب من العنصر الآخر ، وهى جميعاً تشترك فى أداء وظيفتها على الوجه الأكمل . ومع كل هذا فبمقدار ما يعجب الفرد بصلاحية هذه الوسائل الفنية وائتلافها ، فإن لنجاحها أوجهه السلبية الخطيرة ، وقبل أن أختتم دراسة هذه الرواية ، أود التعليق على النتائج غير المستحبة ، التى يبدو أنها تستتبع استعمال هذه الوسائل الشكلية .

لا يخفى كامى أن منهجه الفنى فى رواية « الغريب » منهج أمريكى الأصل ، ففى عام ١٩٤٥ اجتمع كامى بجيانين دلبش Jeanine Delpech وصدر جزء من اللقاء الذى دار بينهما فى « مجلة الأدب الحديثة » فى ١٥ نوفمبر . وقد أجاب كامى رداً على سؤال بأن « الغريب » يعيد إلى الأذهان روايات بعينها لكل من فوكنر وشتاينبك ، قائلاً إن وجه الشبه ليس مجرد مصادفة ، وقال إنه استخدم المنهج الفنى فى الرواية الأمريكية لأنه أنسب ما يكون لهدفه فى رواية « الغريب » . وعن نفسى ، فإننى أميل إلى اعتبار همنجواى ، وجيمس م . كين James M. Cain بمثابة النموذجين اللذين اقتفاهما أكثر مما اقتفى فوكنر وشتاينبك . المهم أنه يعترف بالفضل للنماذج الفنية لعدد من الكتاب الأمريكيين ، وبعد اعترافه بهذا الفضل ، يمضى فى التعبير عن أسفه لانتشار تأثير مدرسة الرواية الأمريكية « الصارمة » فى مبادئها بالنسبة للمحدثين من كتاب فرنسا ، وينوه بأن الرواية الفرنسية قد حادت عن طريقها التقليدى ، وبالتالى قلت قيمتها إلى حد كبير ، والذى نفيده من الحديث المنشور أنه قال فى نفس اللقاء :

« إن انتشار تطبيق هذه المناهج سيؤدى إلى عالم تسوده الغرائز والأفعال التلقائية ، وهذا معناه الإجداب الشديد . وهذا هو السبب ، مع اعترافى بفضل الرواية الأمريكية . فى أننى أفضل ستندال أو بنجامين كونستان على مائة همنجواى ، ويؤسفنى انتشار تأثير هذا النوع من الأدب على عدد كبير من الأدباء الشبان » .

وهكذا أصبح من الواضح أن كامى قد تحقق من وجود أخطار ينطوى عليها التطبيق العام للمناهج التى يستعملها فى رواية « الغريب » ، وإذا أمعنا النظر فى

دراسة هذا الموضوع ، ازددنا تحققاً من أن بعض هذه الوسائل الفنية الناجحة تضر بالروايات التى تستخدم فيها أكثر مما تنفعها . وتوحى رواية «الغريب» بثلاث ملاحظات حول هذا النوع من الروايات :

أولاً : إن التميز شيء غريب من وجهة نظر العبث ، ذلك لأن شرح الدوافع وتحليل السلوك البشرى من وجهة نظر العبث أقرب إلى التضليل منه إلى التنوير ، ويتضح آخر الأمر أنها عديمة الجدوى ، وهذا يعنى أن جانباً كبيراً مما كان يشغل أذهان كبار كتاب الرواية السابقين ، أصبح لا يهتم به خلفاؤهم من أتباع العبث .

ثانياً : إن الناظر إلى العبث لا يعترف بأن الأحداث تلتزم بنمط متماسك من الوجهة المنطقية ، فكل التجارب سواء بالنسبة للعبث ، فالأحداث لم تعد تقيم ثم تمزج فى كل فنى متكامل ، ونتيجة لذلك فإن رواية العبث قد تتعرض لقدر من التفكك فى البناء .

ثالثاً : إن قصة العبث لا تقتصر على مجرد حيادها عن طريق تحليل الشخصية ، وبناء أحداث الرواية ، فهى تشك كل الشك فى الطريقة ذاتها التى يتحتم على الكاتب استعمالها . كما أن موقف العبث الحذر تجاه اللغة له ما يبرره ، كما أن تطبيق كامى للغة فى رواية «الغريب» كان تطبيقاً حاذقاً ، وإن استتبع ذلك قدر من فقر الوسيلة الأدبية . ولهذا نجد أننا إذا ما استبعدنا رسم الشخصيات وتمايزها ، وارتباط الأحداث وتماسكها ، وإذا انتهى الأمر بالألفاظ وتركيب الجملة إلى بساطة وسهولة متناهية ، فالنتيجة أن هذه الرواية ستصبح الرواية الوحيدة التى كتبت بناء على هذه الأسس . والواقع أننا قد نقول إن الروايات الجديدة لن تخرج عن أن تكون نسخاً أخرى من الرواية الأولى ، وفى نظرى أن رواية «الغريب» ينبغى أن تعد إنجازاً فنياً مشهوراً ، وأنها تسير إلى نقطة ليس بعدها تجديد فى فن الرواية ، وفى اعتقادى أنه ليس مجرد مصادفة أن تكون روايته الثانية «الطاعون» قد استكشفت أرضاً متاخمة ، باستعمالها وسائل مختلفة كل الاختلاف .

# فــن الروايـــة

« ثانياً » : إن قوة الخرافة لدى الإنسان تتوقف دائماً على تحديد بعض المواقف الرئيسية ، وعلى التعجيل بإنهاء هذه الخرافة بطريقة رمزية مجردة .

بيير إيمانويل

أصبح استعمال كلمة « أسطورة » فى أسلوب رجال الفكر الفرنسيين أمراً لا غنى عنه فى السنوات الأخيرة ، وكأى كلمة مستحدثة ، أصبح لكلمة أسطورة قيمة كبيرة ، ودائماً ما كانت تستعمل للتأثير على السامع وإمداده بالشرح الصحيح ، وهى فى أغلب الأحيان ، كما يستعملها النقاد الفرنسيون المحدثون ، تدل على الابتعاد الملحوظ عن المعنى الأصلى للكلمة [1] . فقد اتخذت الكلمة معنى الموقف المشترك بالنسبة لعديد من الناس ، أو الفكرة التى تشكل رأى الغالبية العظمى من الناس . ولم يعد معنى الكلمة مقتصراً على تعريف القواميس لها بأنها قصة قديمة تنطوى على

(١) مثال ذلك الناقد الفرنسى المبدع رولان بارتيس Soland Barthes الذى يعد حجة فى الموضوع ، فقد كان يرسل فيما بين عامى ١٩٥٤ ، ١٩٥٦ مقالا شهريا بصفة منتظمة إلى « مجلة الآداب الفرنسية » يتناول فيها الأساطير بالدراسة والتنقيب ، وذلك فيما يختص بموضوعات كثيرة متشعبة مثل : « المتطهرات » و« جريتا جاربو » و« برج فرنسا » و« ستربتيز » .

أفعال ذات مغزى خاص تقوم بها شخصيات أسطورية . ومع هذا فلا يزال المعنى الأول والأكثر دقة موجوداً ، كما أن الأساطير التى من هذا النوع تميز كثيراً من بين الكتابات الحديثة ، سيما فى فرنسا ، فنجد مثلاً فى المسرح الفرنسى ، أن الأساطير القديمة تبعث من جديد باستمرار ، وتفسر تفسيراً جديداً . وتتوارد على الذهن مسرحيات مشهورة لكل من جيرودو وسارتر وأنوى وآخرون ، على أن هذا الإحياء للأساطير القديمة بدوره لم يكن هو النشاط الوحيد الموجود فى كتابة الأساطير بين كتاب فرنسا فى السنين الأخيرة . ونحن نرى محاولة لخلق أساطير معاصرة فى فن المسرح ، ولكن ذلك كان على نطاق أرحب فى فن الرواية . كما أن جهوداً إبداعية كبيرة بذلت لإدخال مواقف وأحداث فى الرواية لا تقتصر على مجرد تناول صفات إنسانية عامة ، بل تقصد إلى التعبير عن الحقيقة العامة حول مكان الإنسان فى الوجود . إن البحث عن الأسطورة يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالآمال الميتافيزيقية المتزايدة التى تتطلع إليها الرواية الفرنسية .

ولقد ثبت أن الأسطورة وسيلة يستخدمها الأدباء فى التعليق على المصير الإنسانى ، وكان المشتغلون بالفلسفة يرون أن مثل هذا العمل من اختصاصهم ، ولكنهم تخلوا عنه إلى حد كبير ، وآثروا البحث اللغوى والتحليل المنطقى . ويتضح هذا الاهتمام بالخلق الأدبى للأسطورة فى روايات بعينها ، كما أنه واضح وضوحاً مباشراً فيما استحدثه النقاد الفرنسيون من تعبيرات جديدة مثل « الرواية الأسطورية » romman-mythe وأن الاهتمام بنقد كتاب غير فرنسيين مثل ملفيل ودستويفسكى وكافكا وفوكنر قد أثاره وأبقى عليه اكتشاف وجود أساطير بعينها فى مؤلفات هؤلاء الكتاب . ومن الملاحظ أن هؤلاء الكتاب كانوا موضوع بحث فى عدة مقالات كتبها كل من مالرو وكامى ، وهما نفسهما الكاتبان اللذان دائماً ما ينطبق على مؤلفاتهما تعبير « الرواية الأسطورية » ، وفى اعتقادى أن انتشار فكرة الرواية الأسطورية هو ما ساعد ناقداً أمريكياً شاباً على أن يكتب منذ سنوات « إن المشكلة الصورية الأساسية فى الأدب الحديث ، هى كيفية التوفيق بين المذهب الطبيعى والمذهب الرمزى »[1] .

---

(١) ناثان . أ. سكوت Nathan A. Scott لندن ، ثمان ١٩٥٢ ص ١٤ .

والآن نتريث قليلاً ، ونقول إننا قد تطرقنا حتى الآن إلى ثلاثة مواقف متميزة ، رغم ارتباط بعضها بالبعض الآخر ، الاستعداد لتفسير الأفكار الشائعة والاستجابات بلغة علم النفس الذى يهتم بدراسة الأسطورة . الاهتمام الجديد بالأساطير القديمة وتفسيرها بلغة العصر الحديث . الرغبة فى خلق أساطير جديدة فى الأدب ، تعبر عن الحقائق الجوهرية التى تتعلق بالمصير الإنسانى . هذه المواقف الثلاثة تعكس بوسائلها المختلفة ، سيطرة فكرة خلق الأساطير على عقولنا . إلا أن هذا ينطوى على شيء من التناقض وهو التناقض الذى أشار إليه كيركيجارد بنفاذ بصيرة تدل على التنبؤ بالمستقبل حين تكلم عن عصر العلوم التى تهتم بخلق الأساطير رغم نزوعه إلى القضاء على كل أنواع الأساطير . وإن أغلب الكتاب المهتمين بخلق أساطير جديدة هم أنفسهم الذين رفضوا صراحة كل الأساطير القديمة ، لا سيما الأساطير التى تتعلق بالديانة المسيحية ، ويبدو فى الغالب أنهم لم يرفضوا الأساطير القديمة إلا ليستبدلوها بأساطير أخرى غيرها . والسبب فى هذا كما أراه هو أن خلق الأساطير له تأثير علاجى ، كما أنه نشاط ذهنى طبيعى وتلقائى ، وقد يستتبع ذلك إسقاط نواحى الصراع الذهنى والعاطفى داخل الفرد أو المجموع ، وهى بهذا الشكل ، إما أن تقل فى الكم ، أو تنقضى فلا يبقى لها أثر . ومع ذلك ، فإن مثل هذه التأملات ستفضى بنا إلى آفاق أبعد ما تكون عن اختصاص الناقد الأدبى .

وعلى الرغم من عدم أهلية النقاد للإدلاء برأى فى مسألة الأصل النفسى لخلق الأساطير ، فعليهم أن يلاحظوا ظاهرة تواجدها فى كل وقت وفى كل مكان ، فى عالم الأدب . وسيسترعى اهتمامهم تآليف رمزية ومجازية لا تقتصر على التعبير عن نزعات عامة تسود العصر ، بل تطرح وسيلة مثالية للتعبير عن الاهتمامات الفلسفية لعديد من الكتاب المعاصرين . ولا يقتصر الاهتمام بالرواية الأسطورية على مؤلفات كامى النقدية ، بل تظهر فى رواياته كذلك ، وقد قصرت الكلام فى الفصل السابع على الوسائل الفنية التى استخدمها كامى فى رواية « الغريب » ، غير أنه من السهولة اعتبار هذه الرواية بعينها أسطورة عصرية . كما يظهر ميرسو آخر الأمر كشخصية رمزية تعبر عن الوضع الميتافيزيقى للإنسان باعتباره غريباً يفتقد الشعور بالانتماء ، ولا يبدو أنه ينتمى إلى العالم الذى وضعوه فيه . ويشير كامى إلى شيء من هذا القبيل ، ولكن من وجهة نظر أخرى حين يصف ميرسو على أنه « مسيح دنىء » .

ومع هذا ، فالحقيقة أن كامى لم يخلق فى هذه الرواية صراحة أسطورة من الأساطير ، فالرواية تسودها نزعة نقدية وإلغائية ، وليس هذا بالموقف الذى يشبع الاستعداد لخلق الأسطورة ، إن الأسطورة بالنسبة لكامى تستلزم قدراً من الإثبات أكبر من القدر الذى سمح لنفسه به فى رواية « الغريب » . أما فى روايته الثانية « الطاعون » فهو يقدم موقفاً أكثر إيجابية تجاه المصير الإنسانى ، وتعبر هذه الرواية عن أمل متواضع ومحاولة تتسم بالإصرار ، الأمر الذى لا يتوافر فى رواية « الغريب » كما يستعمل كامى فى رواية « الطاعون » رمزية صريحة وسافرة .

والواقع أن فكرة رواية « الطاعون » وبناءها تجعلها أوقع الروايات فى العصر الحديث ، وأقربها إلى اصطلاح « الرواية الأسطورية » ، وتدور رواية الطاعون حول وصف للصراع ضد وباء وهمى « الطاعون » كما يشير عنوان الرواية ، وهو الوباء الذى يقال إنه أصاب مدينة وهران حوالى عام ١٩٤٠ أو زهاءها . ويتناول كامى بالوصف حادثة بعينها هى « الطاعون » فى موقع جغرافى محدد هو « شمال أفريقيا » ، إلا أنه يتناول الموضوع بحيث يتعدى مدلوله من الخاص إلى العام ، ومن الجزئى إلى الكلى . وهو ينقل صورة عامة لموضع الإنسان من الكون ، وقد واجهته مشكلة الشر وحتمية المعاناة . ويضمن كامى روايته متتالية من الإشارات غير المباشرة للاحتلال الألمانى لفرنسا ، وهو فى ذلك غير متأثر كل التأثر بما يسود العصر ، كما يضيف بذلك مستوى ثانياً من المعنى الرمزى للرواية . وهكذا تعد رواية الطاعون محاولة جريئة لمزج تفسير حرفى بتفسيرين رمزيين فى كل واحد متكامل ، وبذلك تحتوى على مجموعة من الرموز والمواقف والشخصيات والموضوعات المادية ، تعبر عن نفسها ، كما تعبر فى نفس الوقت عما هو أبعد من حدودها المادية[1] .

---

(١) الوباء فى الواقع استعارة ترمز لعصرنا الحديث ، يمكن أن تحتمل التفسير الميتافيزيقى ، والاجتماعى ، والسياسى ، فقد يكون الوباء هو الاحتلال الألمانى لفرنسا إبان الحرب العالمية الأخيرة ، وقد يكون هو عالم معسكرات الاعتقال فى الشرق والغرب ، وقد يكون هو الخطر الذى يتهدد الإنسان من جراء القنبلة الهيدروجينية ، وقد يكون رمزاً لسيادة الآلة على الإنسان ، وقد يكون رمزاً لعصر الايديولوجيات وعصر تأليه الفرد أو تأليه الدولة ، ومع ذلك فقد يمتد معنى الوباء فيشمل الوجود الإنسانى بوجه عام . قد يكون الوباء هو هذا جميعه ، لأن رواية « الطاعون » فى صميمها هى رواية القدر الإنسانى ، وأحداثها يمكن أن تدور فى أى مكان من العالم . (المترجم) .

تكلمت حتى الآن عن رواية « الطاعون » باعتبارها « رواية أسطورية » وذلك لأن التعبير دائماً ما يطلق على الرواية فى فرنسا ، كما أنه يساعد على وضع رواية كامى فى الإطار العام لخلق الأساطير فى العصر الحديث . غير أن ما أراه هو أن لفظة « رواية أسطورية » مثلها مثل لفظة « أسطورة » نفسها ، دائماً ما يستعملها الفرنسيون بطريقة فضفاضة وغامضة ، فكثيراً ما استعمل هذا التعبير للإشارة إلى روايات مختلفة مثل « دون كيشوت » و « الإخوة كارامازوف » و « قلب الظلام » و « الوضع الإنسانى » و « المطار » فضلاً عن روايتى « الغريب » و « الطاعون » . وإذا استعملت كلمة « رواية أسطورية » بهذه الطريقة ، فستعنى فى بعض الأحيان الرواية المجازية وفى أحيان أخرى الرواية الرمزية ، وفى أحيان ثالثة أى رواية تضيف بعداً ميتافيزيقياً إلى الأحداث الزمنية التى تصفها . ومن الأفضل تجنب مثل هذا الغموض ، لأن مغزى رواية « الطاعون » فى الواقع وعلى أية حال يكون أقرب إلى الفهم إذا وصف وصفاً دقيقاً ، فالقصة بادىء ذى بدء ليست مجازية على وجه التحديد ، ففى الرواية المجازية مثل « رحلة الحاج » The Pilgrim;s Progress نجد مستويين للتفسير على امتداد الرواية من أولها إلى آخرها . ولكن قراءة رواية « الطاعون » توضح أن الرمزية فيها ، على الرغم من ذكرها بصفة دائمة ، تتصف بالاقتضاب ، ومن المؤكد أن هناك أوقات بعينها تستدعى فيها الرواية تفسيراً مجازياً جديداً ، بيد أن هناك أجزاء أخرى من الرواية تفسر فيما أعلم ، تفسيراً حرفياً فحسب . وإذا تطرفنا فى تصنيف الرواية ، نقول مثلاً إن رواية « الطاعون » أكثر من عرض واقعى مباشر للحوادث الدرامية المعاصرة مزودة بالمعانى الميتافيزيقية ، إذ تختلف عن روايات مالرو وجراهام جرين ، كما أن كامى لا يكتب بوصفه مراقباً للأحداث المعاصرة أو بوصفه ناقلاً لحقيقة الأخبار فى أوروبا أو أفريقيا أو المكسيك أو الشرق الأقصى . فبدلاً من هذا كله ، خلق كامى موقفاً وهمياً هو الوباء فى مدينة وهران . وبذلك يكون قد اختار موقفاً له صفات الرمز ، ويتيح له نقل الإحساس بالواقعية ، وهو من ناحية أخرى تصوير سليم لميتافيزيقاه اليائسة ، فالطاعون بالنسبة له بمثابة عالم مغلق من العبث ( مدينة وهران وقد انعزلت عن الاتصال بالعالم الخارجى ) وبضرورة التمرد ( مجهودات دكتور ريو وغيره للقضاء على الطاعون ، والتخفيف من آثاره المهلكة ) . ولعلنا لا نغالى فى التعميم إذا قلنا أنه بينما يعبر مالرو

وجرين بمعاناة التجربة ومعايشة الموقف ثم استخلاص الفلسفة من الموقف ؛ نرى كامى فى رواية « الطاعون » قد عكس العملية بتصوره عدداً من الأحداث ، وضعت خصيصاً بقصد التعبير عن ميتافيزيقاه السابقة ، والنتيجة بعد هذا هى خروجه برواية أكثر نزوعاً صوب التجريد ، ولكن يمتزج فيها المستويان .. المستوى الحرفى والمستوى الرمزى امتزاجاً كبيراً .

وهكذا فى ضوء هذه الفروق التى أوضحتها ، أرى تسمية رواية « الطاعون » بالرواية الرمزية ، وأعنى بهذه التسمية الرواية التى لا يستمر فيها وجود العلاقة بين مستويين للمعنى مثلما يستمر فى الرواية المجازية . ولكن هذه العلاقة تكون أكمل وأكثر تماسكاً مما قد يسمونه بالقصص السياسى الميتافيزيقى ، وينبغى أن نذكر أن مثل هذه الرواية الرمزية تساعد كامى على استغلال عالمين ، ففى الرواية المجازية الخالصة ، نجد أن المستوى الحرفى للمعنى دائماً ما يكون ضعيفاً واهياً ، نتيجة لانتشار المغزى الرمزى بصورة دائمة ، وهكذا يستمتع الأطفال برحلات جيلفر Gulliver;s Travels لأنهم يفهمون الكتاب على مستواه الحرفى ، بينما تتجاهل الفئة الناجحة من القراء مثل هذا الجانب ولا تهتم إلا بالجانب الرمزى . ويختلف الأمر اختلافاً كبيراً بالنسبة للقصة السياسية الميتافيزيقية حيث نجد أن عنصر « الواقعية » غاية فى القوة ، فالدراما الإنسانية الخاصة التى تدور حولها القصة ، هى أول ما يهتم به القراء ، أما جميع التفسيرات الميتافيزيقية المحتملة فهى بمثابة التفكير البعدى . وإن رواية رمزية كرواية « الطاعون » لهى وسط بين هذين النمطين ، كما أن لها أفضل السمات التى يختص بها كل من هذين النمطين ، أما التكامل الوثيق بين المستوى الحرفى والمستوى المجازى فيعنى أن القارىء على مقدرة من استيعابهما معاً ، إلا أنه يستمتع بكل مستوى من هذين المستويين على حدة . هذا والحاجة إلى التنويه أو الإشارة المجازية الدائمة ، لا تفرض نفسها فرضاً على القصة المباشرة ، كما أن تفسير القارىء للرمز ليس عملية متصلة متتابعة فيكون الانتقال من مستوى إلى مستوى آخر بشكل متقطع ، أما الجانب اللاحرفى فأكثر وقعاً على النفس لأنه ينبعث أحياناً وليس فى كل الأوقات من قصة واقعية ، تعتمد فى واقعيتها على أسس ثابتة ودائمة .

لقد سبق أن قلت إن « الطاعون » نموذج مثالى لسمة عامة بارزة فى الأدب والفكر الحديث ، ويجدر بنا أن ننوه إلى أن هذه الرواية على أية حال تتفق بصورة

طبيعية مع المثل الأعلى لفن القصة عند كامى ، الذى شرحت معالمه الأولية فى الصفحات الأولى من الفصل السابع . ويزعم كامى أن الرواية كانت تنزع عبر عصور التاريخ إما إلى المذهب الطبيعى المغرق فى طبيعيته أو إلى المذهب الشكلى المغرق فى شكليته ، فقد كان فن الرواية ينحرف إلى قطبين الواحد تلو الآخر ، إما التفصيلية أو التجريدية ، غير أن روعة القصة رهن باتجاهها إلى نفس الاتجاهين بنفس القوة وفى نفس الوقت ، وأن الانجذاب إلى اتجاه واحد من الاتجاهين دون الآخر ، أفضى إلى خلط فى المفاهيم الجمالية . وخطأ فى فهم حقيقة فن القصة . ولهذا يرى كامى أن يكون فن القصة وسطاً بين العام والخاص ، وأن يكون اكتمال أبعاد القصة رهناً بامتزاج هذين الجانبين امتزاجاً سليماً ، فيجب أن تشتمل القصة على العام والخاص ، على ما هو مجرد وما هو مادى ، وذلك فى تناسب وتوازن طبيعى ووثيق . وقد يضطر البعض إلى القول بأن الرواية الرمزية ليست الطريق الأوحد للوصول إلى هذه الأغراض ، ولكن من الواضح كذلك أن طبيعة الرمز نفسه تجعله من أبرز الوسائل وأنسبها للوصول إلى هذه الأهداف . إن الرواية الرمزية الناجحة هى التى تجمع بين المادى والمجرد فى علاقة عضوية حتمية بحيث لا يمكن أن ينفصلا ، وفى نفس الوقت يكونا على درجة من التمايز مثل الزهرة وأريجها ، أو المذكرة وشروحها . وبهذا تحقق الرواية الرمزية التوافق بين العام والخاص كما يريده هيجل ، وكما وصفه كامى بأنه أهم ما يحققه الفن .

ولا تقتصر الرواية الرمزية كما نجد فى « الطاعون » على اتفاقها مع تفسير كامى للفن ، بل يبدو أن موقفه من التاريخ يساند هذه الرواية ويدعمها ، ولقد سبق لى أن نوهت بموقف كامى العدائى من المذهب التاريخى فى كتاب « الإنسان المتمرد » ومماثلة نفسه مع أولئك الذين لا يعدون المسيح ( المسيحية ) أو هيجل ( التاريخ ) مخرجاً من مآزقهم أو حلاً لمشكلاتهم . وفى « الطاعون » يقوم كامى بدراسة المأزق الإنسانى عن كثب ، كما يقدم نوعاً من العلاج للخروج من هذا المأزق . أما رأيه فى كنه هذا المأزق ، فهو أنه لا يدخل فى نطاق مصادر التاريخ ، بمعنى أنه ليس هناك علاج زمانى يناسب هذه الحالة . ولهذا السبب يعرض عن كتابة الرواية التى قد تعرض المشكلة بلغة الزمن ، كما تقدم حلاً زمانياً خالصاً ، وبدلاً من ذلك يهتم كامى بوضع المشكلة خارج نطاق الزمن عن طريق الرمز المركزى المبتسر . وهذا هو النطاق

الذى يعتقد أن المشكلة تقع فيه . وفى رواية « الطاعون » يتعدى انحلال الزمن إلى المحافظة على الرمز ، ولما كان من المحتم أن يتخذ الطاعون صورة مادية وتاريخية ، كان ذلك مما يساعد الرواية على أن تكون رواية فلسفية وليست مجرد بحث فلسفى . غير أنه لما كان الطاعون رمزاً لا يقتصر على المعنى الحرفى أو المعنى الزمانى ، فهو يتيح لهذه الرواية أن تتناول مشكلة الشر وإحساس الفرد بالغربة فى هذا الكون بلغة اللاتاريخ التى يتطلبها كامى .

وقبل البدء فى دراسة رواية « الطاعون » دراسة تفصيلية ، نبدى كلمة حول المدخل النقدى لهذه الرواية ، فلقد تناول كامى هذا الموضوع بصورة مباشرة فى مقاله عن كافكا ، ( وقد أضيفت إلى الطبعات الأخيرة من « أسطورة سيزيف » وأولى ملاحظاته أن كافكا يجعل القارىء يشعر أنه ملزم بقراءته مرة أخرى . إن طبيعة الرواية الرمزية تتطلب القراءة مرتين ، تخصص كل قراءة لمستوى واحد من التفسير الذى ينطوى عليه الرمز فى أبسط صوره . ولكن لا بد من القول ، أن الأمر يتطلب قراءة ثالثة كذلك ، فبعد أن يتجاوب الناقد تجاوباً كاملاً مع المعنى الحرفى والمعنى المجازى للرمز ، عليه بعد ذلك أن يقرأ الرواية مرة أخرى حتى يعيد تكوينها باعتبارها ثنائية عضوية ، وتلك هى الطريقة التى تمكن الناقد عند القراءة الثالثة من أن يتذوق تذوقاً كاملاً خصوبة النسيج ، والتفاعل الدائم بين الصريح والضمنى الذى يعد جزءاً رئيسياً فى تأثير الرواية الرمزية على القارىء . إن التبرير الحقيقى الوحيد لفصل الرمز ، والتمييز بين الجانب الحرفى والجانب اللاحرفى ، لا يعدو أن يكون التجاوب المتزايد « للكل » الذى أعيد تكوينه ، ولا يساعد على هذا التجاوب سوى عملية الفصل هذه .

ويمضى كامى فيؤكد أن عملية التمييز بين المستوى الحرفى والمستوى المجازى للتفسير ، ليس عملاً يسيراً ، أما الناقد الحاذق على وجه الخصوص ، فقد يجد نفسه مدفوعاً إلى محاولة الكشف عن معان أو إشارات لا تمت إلى قصد الكاتب الأصلى . وعن نفسى ، فأنا لا أمانع فى البحث فى الرواية الرمزية عن معنى آخر غير ما قصده الكاتب عن وعى وإدراك ، فقد كان ملفيل Melville مثلاً مديناً لهوثورن لقيامه بهذه العملية فى روايته موبى ديك Moby Dick غير أن الناقد المدقق لن يستريح حتى يكتشف عاملاً محدداً فى الرواية . وهذا النوع من « العامل المحدد » يستعصى على

التعريف الواضح الصريح ، ويلاحظ أن كامى لا يضع له صيغة معينة ، فهو يرى بدلاً من ذلك أنه إذا كان منهج النقد سليماً فى التركيز ، فإن القدر الصحيح من التفسير سوف يستتبع ذلك ، فطبيعة المدخل النقدى لا بد أن تكفل عملية إيجاد حد مناسب . ويبدو أن كامى عند كلامه عن كافكا ، يرى على القارىء أن يضع فى ذهنه التفسير الحرفى للرواية دون أن ينسى فى الوقت ذاته أنه رمز . وهذا التركيز على المعنى الحرفى من شأنه أن يساعد على تأكيد أن البون ليس شاسعاً بين المستوى الصريح والمستوى الضمنى ، كما أن الناقد لن يجد نفسه مدفوعاً بحيث لا يغالى فى تقديره للنزعة الرمزية .

وعلى أية حال ، سنجد آخر الأمر ، أن وضع الحد بين المستويين لن يكون دقيقاً كل الدقة ، فلابد من وجود نطاق غير محدد المعالم [1] ، حيث تظل صلاحية تفسير بعينه وما يتسم به من دقة شيئاً متروكاً للتقدير الشخصى ، ولا بد للرواية الرمزية من حد من اللايقينية ومجال لعدم التحديد إلا أن هذه اللايقينية تضيف إلى العمل الفنى بعداً جديداً ، فهى تعطى الرواية الرمزية حداً خيالياً يزيد من قوتها ومن مستواها الفنى ، ويلوح لى أن مثل هذه الفكرة قد جالت بذهن كامى عند كتابته عن مؤلفات كافكا ، وقوله إن طبيعة هذه الأعمال أو ربما روعتها من شأنها أن تقدم لنا كل التفسيرات ثم لا تؤكد لنا على أى تفسير .

ويشير كامى إلى الطبيعة الرمزية لرواية « الطاعون » فى الصفحة الأولى من الرواية ، وقد أخذ العبارة التى صدرها روايته من مقدمة ديفو Defoe للمجلد الثالث من رواية روبنسون كروزو : « ... إن تصور نوع من السجن عن طريق تصور نوع آخر ، شىء معقول بقدر ما هو معقول تصور شىء موجود فعلاً بشىء آخر لا وجود

---

(١) كان الفكر اليونانى الذى أشاد به كامى فكراً للحد ، كما كانت الفلسفة اليونانية فى صميمها فلسفة حدود ، أو فلسفة حدية ، فهى لا تنى تعلم الإنسان أنه ليس إلاهاً وليس حيواناً ، بل فى منزلة وسط بين المنزلتين ، وأنه كلما تجاوز هذا الحد تردى فى هاوية المأساة ، والواقع أننا نستطيع أن نقارن بين هذه الفكرة وبين فكرة الحد عند كامى ، التى تستهدف بدورها الحد من التمرد بحيث لا يطمح إلى الثورة التاريخية ، فوضع حد للتمرد معناه فى الحقيقة احترام الطبيعة الإنسانية ، ومعناه كذلك الوفاء للتمرد الأصيل ، والحيلولة بينه وبين الوقوع فى مهاوى الثورات . ( المترجم ) .

له » . إلا أن كامى يذهب إلى أبعد مما ذهب إليه ديفو ، وكما أشرت قبل ذلك فهو يستخلص معنيين مجازيين من رمز الطاعون ، حيث إن الرواية مليئة بالإشارات الواضحة المتكررة سواء إلى الاحتلال الألمانى أو إلى قصور الإنسان الميتافيزيقى فى هذا العالم . ويبدو أن كامى قد وقف على موضوعه وعلى رمز هذا الموضوع فى عام ١٩٣٩ أصلاً ، ومعنى هذا بصريح العبارة أنه فكر فى الموضوع بلغة المكاتبة بين طرفى القياس الطاعون ــ والشر ، لكن كامى لم يبدأ فى كتابة « الطاعون » فى صورتها الأخيرة إلا عام ١٩٤٤ . وبمرور هذا الوقت ، أوحت التجربة التى عاشها كامى فى زمن الاحتلال إيحاء قوياً بوضع مطابقة جديدة كان فى استطاعة الصورة الأولى التى رسمها للطاعون أن تستوعبها ، ولا شك أن هذا المستوى الثانى للمعنى ، قد أكده ولو من الوجهة اللفظية ، ما وصف به عامة الفرنسيين جيوش هتلر بأنهم « الطاعون الأسود » . ومهما كان الأمر ، فليس ثمة ما يبعث على الدهشة فى أنه بقدوم عام ١٩٤٤ ، أصبح لمسألة الاحتلال قدراً كبيراً من الأهمية فى الرواية . وكان كامى قد أرسل إلى رولان بارت [1] خطاباً قال فيه إن رواية « الطاعون » تعد من ناحية ما أكثر من مجرد تسجيل لأعمال المقاومة ، لكن من المؤكد أنها ليست دون هذا القدر .

وهكذا نجد أمامنا بمحض الصدفة التاريخية رواية رمزية لها تفسيران مجازيان أساسيان ، وسأناقش فيما بعد إلى أى حد تعد « الطاعون » رمزاً دقيقاً لكل من هذين المستويين ، أما الآن فسأقتصر على التركيز حول خصوبة هذا الرمز واتساع مجاله . ولقد أصاب سارتر حين تكلم عن الطريقة التى أعطى بها رمز الطاعون وحدة عضوية لعدد من الموضوعات النقدية والإبداعية ، بيد أنه يمكن النظر إلى خصوبة هذا الرمز من زاوية تختلف اختلافاً طفيفاً ، فنجد فى « الطاعون » صورة تتجاوز إلى المدلول العام فى ثلاث مراحل ، فهى تتناول الحياة الفردية بصورة مباشرة ، وتتناول السياسة والميتافيزيقا بصورة غير مباشرة . وهكذا تتضمن الرواية المجالات الثلاث الكبرى للتجربة الإنسانية .. المجال الفردى ، والمجال الاجتماعى ، والمجال الفلسفى ، وقد تبلورت هذه المجالات جميعاً فى صورة رمز الطاعون . وبذلك يحاول كامى من

(١) انظر خطاب البير كامى إلى رولان بارت حول رواية «الطاعون» فبراير ١٩٥٥ ص.٧ .

خلال روايته أن يوجد اتصالاً بين التجربة الإنسانية على شمولها وبين معيشة القارىء وتفكيره ، والذى يمتاز بثلاثة أبعاد .

« والطاعون » إذا نظرنا إليها من ناحية المستوى الحرفى ، نجد أنها لا تتمتع بنصيب كبير من الأحداث ، ان الرواية التى تستوعب كل الأحداث تتدرج وفقاً للخط الانحنائى الطبيعى الذى يبدأ من بداية الطاعون ، ويمر بمرحلة ذروته فى الإهلاك ، إلى أن يختفى آخر الأمر . فأول إشارة إلى وباء « الطاعون » هى وجود عدد من الفئران الميتة فى منازل وهران وشوارعها ، ويبدأ الموت يتفشى بين السكان نتيجة لإصابتهم بانتفاضات التهابية فى « خن الورك » وتجويف ما تحت الابط . وعندما يزداد عدد الوفيات زيادة هائلة ، تجد الحكومة نفسها مضطرة إلى الاعتراف بانتشار الطاعون ، وعزل وهران عن العالم الخارجى ، ثم اتخاذ الإجراءات العديدة ، وإجراء التجارب على عدد من الأمصال ، وعلى هذا فقد استمر « الطاعون » متفشياً بلا هوادة لعدة شهور ، دون أن يصلوا إلى أى حل ناجع . وفى آخر الأمر يشفى أحد الأشخاص من مرضه على الرغم من وجود أعراض المرض الرهيبة عليه ، ويتبعه آخرون ، وبمرور الوقت تخف حدة الوباء ، وتقل نسبة الوفيات ، ثم يختفى الطاعون اختفاء فجائياً بنفس الطريقة التى ظهر بها .

ويصور كامى انفعالات السكان أثناء فترة الطاعون التى وصفها وصفاً أقرب إلى الموضوعية والدقة العلمية ، كما يصف الطباعات السكان ، ويصور مواقف الأفراد ، وموقف السكان كمجموع بصفة أساسية ، وهو موقف الخوف ، وقلة الاكتراث ، والهروب من الواقع . ثم هو يدرس المعركة ضد الطاعون والمحاولات العديدة للتغلب عليه عن طريق الطب أو التضحية أو الصلوات والابتهالات ، كما هى ممثلة فى الشخصيات الرئيسية مثل الدكتور ريو ، وتارو ، ورامبيرت ، وجران ، والأب نانيلو ، والدكتور ريو هو راوى القصة ، على الرغم من أن ذلك لا يتضح إلا عندما تشرف الرواية على الانتهاء .

وبالنسبة للمستوى الحرفى ، أى القصة باعتبارها وصفاً « واقعياً » فإن اختيار كامى تسمية الطاعون بأنها « تسجيل للأحداث » أكثر منها « رواية » له مغزاه ، فبينما نراه فى رواية « الغريب » يستخدم منهج العرض المباشر ، نراه فى رواية

« الطاعون » يؤثر منهج السرد الموضوعى ، فالتعليق على الموقف يتم بطريقة موضوعية ، ولم يجسد أو يعاد تكوينه فى شخصية من الشخصيات بطريقة ذاتية مثلما حدث فى رواية « الغريب » .

هذا الاتجاه نحو الموضوعية يظهر فى أوقات عديدة خلال الرواية ، فنجد مثلاً : « يسعى الراوية إلى الموضوعية حتى لا يطلق العنان لنفسه بصفة خاصة ، فهو يرغب فى ألا يغير شيئاً عن طريق الوسائل الفنية اللهم إلا إذا كان ذلك فى صالح الرواية ككل متماسك ومترابط » .

إن منهج السرد بطريقة موضوعية إلى جانب طريقة تسجيل الأحداث ، يؤديان غرضاً هاماً فى الرواية الرمزية ، وعلى الرغم من أن هذا المنهج يؤكد بطريقة خاصة حقيقة الأحداث وصحتها على المستوى الحرفى ، فهو يقيم مسافة بعيها بين القارىء وبين الأحداث . فإدراك القارىء لوجود راوية للقصة بطريقة موضوعية ، هو الذى يقوم بتسجيل الأحداث ، يحول بينه وبين مماثلة نفسه مماثلة تامة مع شخصيات الرواية ومواقفها ، هذا الانفصال عن الواقع ، وهو الذى يساير قبول هذا الواقع ، يجعل القارىء أكثر استعداداً لتقبل المدلولات الجديدة التى ينطوى عليها الرمز ، كما أن ذلك يجعل القارىء على استعداد لنقل اهتمامه من المستوى الحرفى إلى المستوى المجازى . وهذا يعنى أنه من السهل الإغراق فى الواقعية إغراقاً تاماً دون إضعاف للاستنتاجات الرمزية ، ومن الواضح أن تقوية الجانب الحرفى الصريح فى الرواية ، يمهد للارتفاع بمستوى الرواية الرمزية ، ويزيد من قوة الرمز . وإن استخدام منهج السرد الموضوعى ، وتسجيل الأحداث يحول دون التردى فى خطأين جسيمين فى الرواية الرمزية هما ، الوعظ السافر والمغالاة فى التجريد . وإن تصوير الشخصيات وعرضها يعد من الصعاب الموجودة فى الرواية الرمزية ، وذلك من جانب المستوى الواقعى . إن شخصيات مثل ريو ، وتارو ، وجران ، ليسوا على الإطلاق مجرد أبواق تعبر عن أفكار ، لكن لا ريب فى أننا لا نرى لهم صورة واضحة المعالم ، كما أن طريقة تسجيل الأحداث تجعلنا على مبعدة من الشخصيات دون أن تكون لها كثافة نفسية تبعث على الاقتناع اقتناعاً كاملاً .
وهذه النقطة تثير تعليقين :

أولاً : يرى كامى أنه قد كتب تسجيلاً للأحداث ولم يكتب رواية ، وهو بذلك يكشف عن حصافة دقيقة فى مثل هذه الأمور ، تعيد إلى الأذهان تفرقة جيد بين الرواية والحادثة والقصة roman , recit , sotie . على أنه إذا كان هناك ما يدعو إلى تقبل « الطاعون » على علاتها ، فإن تصوير الشخصيات فى هذه الرواية يتفق كل الاتفاق مع تصنيف كامى لها على أنها شكل أدبى ، أما اعتراضنا على افتقار الشخصيات إلى أعماق نفسية ، أو انعدام التميز الفردى بشكل كاف ، فمعناه مطالبتنا بنوع أدبى مختلف كل الاختلاف عن النوع الذى قصد إليه كامى .

ثانياً : ولعل هذه النقطة على قدر أعظم من الأهمية ، هو أن الشخصيات الرئيسية فى رواية « الطاعون » لها سمات أخلاقية محددة المعالم ، فهذه الشخصيات واضحة الأبعاد ، ظاهرة السمات فى الطباعاتها بداء الطاعون ، ذلك الداء المباغت الرهيب ، ومن ثم فهى تعرض لنا موقفاً بالغ التطرف . ويهتم كامى بسلوكها تجاه هذا الموقف ، زد على ذلك أن الهدف الرئيسى فى « الطاعون » هو تصوير الطباعات عامة أو جماعية تجاه مشكلة جماعية كذلك ، فالحلول الخاصة للمشكلات أو المآزق الفردية ذات أهمية ثانوية ، بل قد تكون غير ذات موضوع . ولذا يهتم كامى بأن يضفى على شخصياته الرئيسية سمات أخلاقية عامة ، أكثر من اهتمامه بأن يضفى على كل منهم صفات نفسية فردية خاصة . وهذا مما يتفق ورأيه ، الذى يعد صدى لرأى مالرو ، من أن مركز الثقل فى الأدب قد انتقل من عالم السيكولوجيا إلى عالم الميتافيزيقا .

وقبل الانتهاء من الحديث حول المسائل المتعلقة بالمنهج السردى وطريقة خلق الشخصيات فى رواية « الطاعون » يلزمنا ذكر سمة جديدة ، فكامى يحكى رواية على لسان الراوى بضمير المتكلم الذى يحتفظ بشخصية مجهولة حتى آخر فصل من فصول الرواية ، وإذا به يكشف عن نفسه فى آخر الأمر ، فيتضح أنه الدكتور ريو الشخصية الأولى فى الرواية . وهكذا نرى أن المنهج السردى يختلف اختلافاً كبيراً فى رواية « الطاعون » عنه فى رواية « الغريب » ، فقد كشف ميرسو عن نفسه مباشرة أثناء عرضه للأحداث التى كان يشعر إزاءها بالغربة التامة الكاملة ، وأن طريقة السرد فى قصته تؤكد دوره كضحية ، وعلى العكس من ذلك يخفى دكتور ريو

شخصيته عن القارىء فى الوقت الذى يروى فيه أحداثاً يشترك هو نفسه فيها . وكذا الطريقة التى يتبعها فى سرد قصته تؤكد دوره «كشاهد» على الأحداث ، فاتصاله بالحدث قدر انفصاله عن السرد . وهكذا يمكن القول بأن كامى يصور قصة ريو الذاتية بأسلوب غير ذاتى ، كما أنه يتجنب التجريد ويحتفظ «بالجانب الإنسانى» باستخدامه «ريو» راوية للأحداث ، لكنه يجعله يروى القصة بطريقة تخدم فى نهاية الأمر الغرض التعميمى للرمز ، ويتضح الغرض التعميمى للرمز من تفسير ريو لسبب إنكاره الشديد لشخصيته فترة طويلة :

«عندما يجد نفسه مدفوعاً إلى مزج سره مزجاً مباشراً بالأصوات المنطلقة من ضحايا الطاعون الذين يعدون بالآلاف ، كان يعترضه تفكيره بأن كل ألم من الآلام التى يكابدها قد كابدها الآخرون ، وتلك ميزة كبيرة فى عالم دائماً ما ينفرد فيه الإنسان وحده بالآلام . أجل ؛ إنه منوط بالتعبير عن آلام الناس جميعاً» .

وهكذا فإن التأثير السردى الذى يخلفه كامى فى رواية «الطاعون» يثير اهتمام القارىء عن طريق إحدى الشخصيات التى تبعد عن نفسها مركز الاهتمام ، وتنقله إلى مجموعة ترمز إلى البشر جميعاً . أى أن مهمة ريو كراوية ، هى أن يجمع أولاً اهتمام القارىء ، ثم يشتته بعد ذلك . وهكذا يحاول كامى أن يحقق امتداد الاهتمام حتى يتعدى نفسية الفرد ، ويخرج إلى الوضع الإنسانى على شمول ، مما يعد فى نظره صفة رئيسية من صفات الأدب الرفيع فى العصر الحاضر .

والآن أعود إلى المستوى الأول من المستويين المجازيين فى رواية الطاعون ، وهو الطاعون كرمز للاحتلال ، فثمة عدد كبير من المطابقات القياسية سنعقدها أثناء الحديث عن هذا المستوى ، فمن بين عديد من الأمثلة التى تصلح للاستشهاد بها ، نجد اضطراب الرأى العام ، والإحساس بالعجز والحيرة لدى قبول الوباء على أنه أمر واقع ص ٤٨ ) توزيع الطعام والبنزين بالبطاقات ، الانقطاع المستمر فى تيار الكهرباء ، اختفاء وسائل المواصلات فى المدينة ( ص ٩٤ ) التدابير المشددة التى أعلنتها الصحافة وازدياد رقابة الشرطة (ص ١٣٠ ) ازدياد المقاومة ضد الطاعون (ص ١٥١ ) نشاط «كوتار» فى السوق السوداء ( ص ١٦٠ ، ١٦١ ) عمليات الدفن الجماعى لضحايا الطاعون فى القبور المفتوحة ( ص ١٩٨ ) معسكرات العزل

ومكبرات الصوت الموجودة بها ( ص ٢٦٧ ) ازدياد الأمل فى التخلص من الطاعون ، الفرحة باختفاء الطاعون ، عمليات الاقتصاص التى تلت ذلك ، والانتقام من «كوتار» ( ص ٢٩٣ ، ٢٩٨ ، ٣٣٠- ٣٣٣ ) .

ولا شك فى أن مزايا معالجة موضوع الاحتلال بطريقة رمزية ، لا تحتاج إلى مزيد من الوضوح ، ومع أن « المعاينة » المباشرة غير موجودة ، فقد كان من جراء ذلك تجنب مزالق هذه الزيادة ، كما أن رفض كامى لأن يعرض صورة واقعية مباشرة للاحتلال ، كان من شأنه أن ابتعد بالمنهج السردى عن نطاق العواطف الفردية والأهواء الشخصية ، كما أن التصوير الرمزى يساعده على تجنب استخدام أنواع الضغط فى العصر الحديث ، تلك التى أدت إلى الإقلال من قيمة كتابات كثيرة عن الاحتلال والتحرير . هذا ولقد ساعده استعمال الرمز على توسيع مجال الرواية بحيث تستوعب كل أنواع الطغيان السياسى . أما بالنسبة للمستوى المجازى الأول ، فنجد أن الرمز الذى يستعمله قابل للامتداد إذ يتعدى حدود المكان عندما يمتد امتداداً خارجياً ، ويشمل حدود الزمان عندما يرتد إلى الوراء ؛ فالرمز يتعدى التعبير عن الوباء فى وهران ، إلى الإشارة إلى الاحتلال الألمانى لفرنسا ، ثم الإشارة إلى احتلال أوروبا الغربية كلها ، فالإشارة إلى أى نوع من الديكتاتورية ، سواء أكانت هتلرية أو ستالينية ، وأخيراً يتعدى الرمز هذا كله إلى الإشارة لصفات عامة مشتركة بين أنواع الطغيان فى التاريخ القريب والبعيد .

وفى اعتقادى أن التحقق من تعدى الرمز وشموليته ، كان يكمن وراء النقد اللاذع الذى يدل على ذكاء خارق من جانب الماركسيين فى فرنسا لرواية « الطاعون » ، ويبدو أن كامى يشير إلى هذا فى خطابه إلى بارت الذى سبق أن تكلمت عنه : « لا شك أن هذا هو السبب فى نقدهم إياى ، ذلك أن رواية الطاعون تعبر عن مقاومة أى نوع من أنواع الطغيان » .

ويمكن بل ويلزم توجيه نقد جديد إلى عنصر الاحتلال فى رواية « الطاعون » ، ومع أن رمز الطاعون يعد إلى حد ما صورة نموذجية للاحتلال إلا أن صلاحية هذا الرمز من نواح أخرى على قدر من الأهمية ، فنرى مثلاً أن المحن الأخلاقية إبان الاحتلال تكاد تكون معدومة فى هذا التصوير الرمزى ، فالمناقشات

العصبية حول الغايات والوسائل الكفيلة بتحقيقها ، والمسئولية الشائكة فى الاختيار بين قتل جندى ألمانى ، وبالتالى التسبب فى وفاة اثنى عشر أسيراً فرنسياً أخذوا كرهائن .. كل هذه الجوانب أخفق الرمز فى أن يشملها . وفى نطاق مفهوم الطاعون ، أو على الأقل ، وفقاً لتصوير كامى ، لا تصبح التصرفات السليمة واضحة ألا بعد أن يقرر الفرد اختيار مكافحة هذا الوباء ، غير أن مشكلات حادة كانت قد ثارت فى زمن الاحتلال حول التصرفات التى تتبع » وسبب ذلك أن الفرد كان قد آثر جانب المقاومة . وثمة ثغرة أخرى وهى ضعف الطاعون من حيث هو رمز على قسوة الإنسان لأخيه الإنسان ، وهناك كذلك غموض أخلاقى يبعث على الحيرة فيما خلفته أفعال الإنسان مثل الحرب ، الاستعباد ، الظلم ، إلا أن هذا الغموض غير موجود على الإطلاق فى رواية الطاعون . إن إستعمال كامى للطاعون رمزاً ، وتأكيده على ما به من صفات تعسفية تجنح به إلى الظلم ، يعنى أنه يضع « الشر السياسى » فى نطاق ظاهرة تخرج عن مجال المسئولية الإنسانية .

وعند هذا الحد ، يبدو لى أن كامى قد وقع ضحية الوهم الإنسانى الكبير ، فى وجود طبيعة إنسانية كاملة أو قريبة من الكمال ، فهو يتجنب مواجهة مشكلة الشر الناتج عن تصرفات إنسانية ، لأن ذلك قد يفضى به إلى قبول منطقى لوجود نوع من الإله . وإن استعماله الطاعون رمزاً ، يعنى مع هذا أنه يضع الحرب وشرورها على نفس المستوى مع الكوارث الطبيعية ، مثل الزلازل والعواصف الثلجية ، وهى ظواهر تخرج عن نطاق المسئولية الواضحة بالنسبة للفرد ، فهو يعادل الحرب بالطاعون ، والشر بالمرض ، ثم يبحث بعد ذلك عن علاج إنسانى لهذه الشرور . ولا بد بطبيعة الحال ، من القول بأن هذا الموقف من جانب كامى تجاه الاحتلال ، يتفق كل الاتفاق مع إحساسه المفرط بآلام الإنسان ووفاته ، إلى جانب عدم إيمانه بالله . أما عن نفسى ، فأنا على أية حال ، لا أستطيع إنكار الاعتقاد بأن رمز الطاعون بالنسبة للتعبير عن عنصر الاحتلال لا يفى بالغرض ، فأنا أجد أن هذا الرمز مناسب فى مجال المعاناة لكنه لا يفى بالغرض فى مجال الظلم ، فهو ينطوى على بؤس الإنسان ، لكنه يتجاهل ظلم الإنسان .

وهكذا نجد أن عنصر الاحتلال بأسره فى رواية « الطاعون » قد أصبح من الوجهة الأخلاقية عارياً مجرداً . ولا يمكن أن نجد الإقدام على عمل سليم فى سبيل

غايات خاطئة أو عواقب وخيمة تأتى كنتيجة طبيعية لدوافع خيرة . إن « الطاعون » يتيح مشابهات مادية كثيرة لصورة الاحتلال ، إلا أنه قاصر عن نقل الإحساس بأنه من فعل الإنسان ، وبأنه يتصف بالغموض من الوجهة الأخلاقية. وعلى الرغم من اتصاف الرمز بمثل هذه السمات ، إلا أن ذلك من شأنه أن يضعف من تفسيره تفسيراً سياسياً ، فى الوقت الذى يدعم فيه تطبيقه من الوجهة الميتافيزيقية . ويهتم كامى بالنسبة لهذا المستوى الثالث بمشكلة الشر ، بمعنى المعاناة لا بمعنى الظلم ، وهو يرى أن رمز الطاعون وسيلة مثلى للتعبير عن هذا المعنى ، فالطاعون ظالم يجنح إلى القهر . إن ظهور الطاعون واختفاءه يخرج فى نهاية المطاف عن نطاق المسئولية الإنسانية ، ومع ما له من مضاعفات رهيبة ، فإن ما يعرف عن مصدره لا يكاد يذكر ؛ حقاً أنه كارثة مألوفة ، إلا أنه ليس ثمة ما يحول دون وقوعها . ومن بين صفات الطاعون ، على أية حال ، التركيز من ناحية المكان ، والانتشار من ناحية الزمان مما يجعل منه أداة مناسبة للتعبير عن أفكار كامى الميتافيزيقية .. فالبحر يحيط بوهران من ناحية ، ومن ناحية أخرى فور أن تحقق الناس من وجود الوباء ، غلقت البوابات لمنع انتشار العدوى . إن صورة وهران وقد عزلتها الطبيعة والكارثة تعطى نموذجاً آخر « للعالم المغلق » الذى وجده كامى فى كتابات لوكريتوس وصاد والرومانسيين ونيتشه ولوتريامون ورامبو والسيرياليين وغيرهم من الكتاب المحدثين ، وهو يتعرض لهذه المسألة فى بداية الجزء الرابع من « الإنسان المتمرد » ، ويرى أن الثورة الميتافيزيقية قد وجدت تعبيراً عنها إما فى أسلوب خاص بها أو فى صورة « العالم المغلق » . فداخل نطاق المحدودية والتركيز فى « عالم مغلق » تطلع الكتاب إلى المنطقية والوحدة لاتخاذهما ركيزة الفلسفة ميتافيزيقية جديدة .

وهكذا نرى أن ما للطاعون من نطاق مكانى محدود ، وما يتصف به هذا النطاق من ضيق وتركيز ، يساعد على إضفاء مدلول شامل عليه ، كما أن ما للوباء من صفة وقتية لها أثر مماثل ، إذ أن سكان مدينة وهران قد كابدوا تجربة استمرار وباء الطاعون باعتبارها متتالية لا تنقطع ، ومن ثم انعدام وجود العلاقات الزمانية كما انعدم منهج التفسير التاريخى . إن الطريقة التسجيلية فى سرد الرواية تؤكد الإحساس بتوالى الزمن بلا توقف ، إذ أننا نجد الحركة والانطلاق والتدفق ، ولا نجد الشرح والتفسير والتقييم . وينتج عن هذا كله نوع من الزمان المثالى المجرد يؤكد بدوره

الجانب العام للرمز ، ويجعل تطبيقه ميتافيزيقياً أكثر سهولة ويسراً .

وهكذا نجد أن رواية « الطاعون » وما تصوره من سكان وهران المعزولة عن بقية دول العالم ، وما تعانيه من الوباء وضحاياه الذين يتساقطون ، تعد صورة للوحشة الكونية ، أو لعدم معقولية وضع الإنسان . إن صفة العبث التى يؤكدها كامى فى رواية « الطاعون » بصفة خاصة ، والتى يتمرد عليها تمراداً عنيفاً ، ليست إلا مشكلة الشر ، وكما أشرت سلفاً ، فإن كامى يستعمل « الطاعون » رمزاً للمعاناة ، للبؤس والآلام الإنسانية ، التى تعد ظاهرة هامة فى مشكلة الشر . وهذا الموضوع هو شغل كامى الشاغل ، فنحن نقف على إشارات كثيرة له فى كتبه وكتاباته .

وتعد العبارة التالية التى قالها أثناء الحديث الذى أدلى به إلى دومينكى لاتور موبورج Lataur-Maubourg فى عام ١٩٤٨ صياغة نموذجية ، ولو أنها موجزة لهذا الموقف الذى يقفه كامى : « إننى أشاطركم ارتياعكم من الشر ، لكننى لا أشاطركم ما تشعرون به من تفاؤل ، فأنا لازلت أصارع هذا الوجود الذى لا يحظى فيه الصغار بغير الموت والمعاناة » .

ومشكلة الشر بهذا المعنى تتركز بصفة خاصة فى خطبتين دينيتين ألقاهما الأب الجزويتى بانيلو Jesuit Father Paneloux ، أما الخطبة الأولى فتعيد إلى الأذهان الخطبة النارية التى ألقاها أب جزويتى آخر فى رواية جيمس جويس « صورة الفنان فى شبابه » . وقد ألقى الأب بانيلو الخطبة الأولى فى أوائل أيام الطاعون ، وهو يفسر الطاعون على أنه ذو أصل علوى ، وذو غرض تأديبى ، وهو قصاص عادل بخطايا أهل وهران ، ويؤكد ما يقوله من أن الشر ولو أنه منهج للعقاب إلا أنه وسيلة للخير . وفى هذه الخطبة الدينية نجد صورة للمسيحية القاسية ، بل إن كامى لم يجد غضاضة فى استعمال عنصر من عناصر التصوير الماجن ، حيث يعرض فى هذا المجال تفسيراً لمشكلة الشر يكفل فصل المسيحية إلى معسكرين ، وبالمثل ينقسم مستمعو الأب بانيلو إلى قسمين ، فبعضهم يقبل حججه بلا جدال ، والبعض الآخر يظل عند عدم اقتناعه . أما البعض الثالث وهم المتمردون الذين يعد كامى نفسه واحداً منهم ، فيستخرجون من ظاهرة الطاعون الإحساس بأنهم قد قضى عليهم بسجن

غريب لاقترافهم جريمة لا يعرفون لها مصدراً . كما أن ريو يقول فى أثناء مناقشته للخطبة الدينية مع تارو فيما بعد ، إنه حتى ولو زاد الطاعون أو ارتفع بالمستوى الأخلاقى لدى الناس ، فلا يمكن للفرد أن يستسلم للبؤس الذى يجىء فى أعقاب الوباء إلا إذا كان مجنوناً أو جباناً أو فاقد البصر . وهو يؤمن بأنه إنما يمضى فى الطريق السوى بصراعه ضد نظام الكون .

وكان الأب بانيلو قد ألقى خطبته الدينية فى شهر أبريل ، إبان الأيام الأولى لتفشى الطاعون ، وفى غضون شهور ستة ، كان عدد الوفيات قد ارتفع إلى نسبة مخيفة ، وفى أثناء ذلك يموت أحد الأطفال ، وهو ابن مسيو أوتون القاضى ، ويصف كامى هذا الحادث وصفاً مفصلاً . وكان ريو وبانيلو من شهود هذا الحادث ، وفى أثناء سيرهما يصرح بانيلو بأن الإحساس بالتمرد قد بلغ به ما بلغه بريو ، وذلك من جراء رؤية الآلام المبرحة التى يعانيها الطفل . إلا أنه يرى أنهما قد يكابدان الإحساس بالاشمئزاز ، لأنهما لا يستطيعان استيعاب المغزى البعيد من وراء هذه المعاناة وعندما يمضى قائلاً إنه يلزم أن نحب ما تعجز مداركنا عن استيعابه ، يرد عليه ريو محتداً وفى ألفاظ أشبه بألفاظ كامى نفسها : « لا يا أبت ، إننى أفهم الحب فهما آخر ، فأرفض حتى النهاية المريرة أن أكن الحب لهذا النظام الذى تجرى عليه الأمور ، والذى لا يحظى الأطفال فى أعطافه بغير العذاب » .

ويلقى بانيلو خطبته الدينية الثانية حول الوباء بعد وفاة ابن أوتون بفترة وجيزة ، وهذه الخطبة تختلف اختلافاً بينا عن سابقتها من حيث استعمالها كلمة « نحن » أكثر مما تستعمل كلمة « أنتم » وتتسم الخطبة بمزيد من الخشوع ، كما تسود ألفاظه وعباراته نغمة التردد . وعلى الرغم من أنه لا يزال على إيمانه بأن الشر ينتهى آخر الأمر بالخير ، فرأيه الآن أنه لا يمكن إثبات هذه العقيدة عن طريق العقل ، بل ينبغى قبولها عن طريق الإيمان .

ويدفعه موت ابن أوتون إلى التفرقة بين المعاناة المحتومة ( دون جوان فى الجحيم مثلاً ) وبين المعاناة اللامحتومة بشكل ظاهر ( الطفل الذى قضى عليه الطاعون قضاء بطيئاً ومؤلماً ) وهو يرفض كذلك الحجة الواهية التى تقول إن نعيم الجنة يعوض عن جحيم الدنيا . وهكذا تؤدى مشكلة الشر بالفرد إلى مفترق الطرق ، فيختار إما

الإيمان الكامل أو الإلحاد الكامل ، ولا يتورع الأب بانيلو عن استخدام كلمة « القدرية » fatalism بصدد التعبير عن الموقف الذى يمتدحه ويزكيه فى آخر الأمر ، غير أن القدرية التى تؤثر فى قلب اللامعقول عن طريق الاختيار الإيجابى ، لا بد أن تكون قدرية فعالة .

لقد استغرق تلخيص الخطبتين الدينيتين بعض الوقت ، وذلك لأنهما تتناولان الموضوع الرئيسى فى رواية « الطاعون » لكنهما فى الأساس يظهران إلى أى حد تنبثق الاعتبارات الميتافيزيقية والدينية انبثاقاً مباشراً من المستوى الحرفى . وأرى أن هذه السمة الأخيرة تساعد على أن تجعل الفرد أكثر استعداداً لقبول المدلولات الواسعة للمستوى المجازى الثانى ، أن الميتافيزيقا المباشرة للخطبة الدينية تعد ذهن القارىء لمحاولة فهم الميتافيزيقا غير المباشرة فيما يتعلق بالرواية ككل ، وذلك دليل آخر على التكامل الوثيق بين الجانب المادى والجانب التجريدى للرمز ، ونذكر على سبيل المثال عدداً من الرموز الثانوية التى ارتبطت « بالعالم المغلق » كالبحر أو النافذة التى يتجه إليها ريو فى كثير من الأوقات العصيبة . وإن ما قلناه بشأن هدف كامى وكيفية وصوله إلى هذا الهدف لفيه الكفاية ، ولا بد من القول بطبيعة الحال ، إنه على الرغم من التحليل السابق الذى قد يكون له هدف بعينه ، فإن الحكم النهائى على الرمز لا يكون إلا بقراءة الرواية فعلاً ، وفى أثناء هذه القراءة ، تعمل أحداثها على ثلاثة مستويات فى نفس الوقت ، وبالانتقال السريع من مستوى إلى آخر ، وهذا مما يتيح للرواية بؤرة ممتازة تتركز فيها الأضواء . فرمز الطاعون يمزج عناصر الحياة اليومية بالعناصر السياسية والميتافيزيقية فى صورة واحدة تتسم بالقوة والانتشار ، وأن كل مستوى من مستويات التصوير يستفيد من وجود معنى مصاحب له من مستوى آخر ، ولن تقتصر كل موضوعات الكتاب على الصدور من الصورة الرئيسية للطاعون وهى الصورة التى تسود الرواية ، بل إن هذه الموضوعات تمتزج مرة أخرى فى مغزى جديد ومدلول جديد .

وإن « الغريب » أولى روايات كامى لتتصف « بالعصرية » إلى حد كبير ، لما فيها من أساليب فنية عديدة وبارزة ، ولما فيها من مشابهة مع طراز القصص الأمريكى الحديث ، ولما فيها من ابتعاد عن المواقف الأخلاقية القديمة . لقد كان

لهذه الرواية من الأصالة والتجريب ما جعلها أقرب إلى ما يعرف باللارواية [1] . أما الرواية الثانية « الطاعون » فمن الواضح أنها أقل تجريبية من ناحية الشكل ، فالبناء الرمزى والهدف الرمزى للرواية أوحى بنوع خاص من الرجوع إلى الأشكال الأولى للنثر القصصى وأعنى به شكل النثر المجازى . ولقد سبق لى أن قلت إن « الطاعون » ليست رواية رمزية ، والسبب فى ذلك من ناحية أن الرواية الرمزية بمعناها الأول الدقيق ، لا يمكن أن تصبح فى الوقت الحاضر شكلاً روائياً جاداً يبعث على الاقتناع ، وفى الوقت نفسه فقد ألحت رواية « الطاعون » إلى نوع من الحنين إلى الوسائل الشكلية القديمة . ويتضح هذا كله فى الرواية الثالثة لكامى وهى رواية « السقطة » La Chute التى تتفق والتقاليد القديمة كل الاتفاق ، وعلى هذا الأساس تصبح رواية « السقطة » أقرب ما تكون إلى نوع الرواية الفرنسية التى تعد فى نظره أفضل الروايات جميعاً . فهى رواية تصف دخائل حياة خاصة يرويها بلسان المتكلم ، هذا إلى جانب العمق النفسى والأهداف الأخلاقية التى تشجعنا على أن نضعها فى مصاف « الرواية الذاتية » التى لا تزال تحتفظ فى فرنسا بما لها من حيوية ونجاح . وإن اختيار الموضوع ومعالجته فى رواية « السقطة » يؤكد ارتباط كامى لا بالنسبة للرواية الذاتية فحسب ، ولكن بالنسبة للتراث الأخلاقى العريض فى الأدب الفرنسى . وكذا التفكير فى العاجل والآجل فى « حكم » لاروشفوكو . ولقد

---

(١) تسمى أحيانا « باللارواية » بمعنى انها تقف على النقيض من تكنيك الرواية المعروف ، وتسمى أحيانا أخرى بالرواية الجديدة بمعنى ارتباطها بمشكلات العصر . على انها فى كلا الحالين ليست مجرد مجموعة من الحيل المستحدثة فى كتابة الرواية ، فالرواية الجديدة عند اعلامها الان روب جرييه وناتالى ساروت وميشيل بوتور لا تبدأ من نقطة التكنيك ، بل على العكس قد يكون التكنيك هو نقطة الانتهاء ، لأنها إنما تبدأ من ارتباط الكاتب الروائى بمشكلات عصره . صحيح ان أصحاب الرواية الجديدة ينصون على ضرورة اخضاع التكنيك أو الأسلوب للرؤية التى يريد الكاتب أن ينقلها إلى القارىء ، ولكن الصحيح أيضا ان « الرؤية » لا « التكنيك » هى المدخل إلى فهم الرواية الحديدة ، ولكنها ليست الرؤية الايديولوجية الواضحة كما عند كتاب الرواية الوجودية أو الماركسيين من أصحاب الواقعية الاشتراكية ، لأن كاتب الرواية الحديدة بحسب ناتالى ساروت عليه أن يخلص نفسه من نسيج الأفكار المسبقة والصور الجاهزة ، وعليه أيضا بحسب آلان روب جرييه ألا يحتضن سوى « الايديولوجية الفنية » ان صح التعبير ، أعنى ألا يحتضن سوى تصوره لطبيعة العصر الذى يعيش فيه ، وألا يخترع سوى الشكل الفنى اللازم لإدراك موقفه الحقيقى فى عالم الحاضر . (المترجم) .

أسهم لاروشفوكو بنصيب فى تطور الرواية الذاتية ، ونقف على صلة كامى بالحكم فى الأقوال المأثورة البارزة التى تزخر بها رواية « السقطة » ، كما أن أوجه الشبه ظاهرة فى نفس التراث السائد فى القرن الثامن عشر . ومن الممكن عقد مقارنة طريفة بينها وبين كتاب « ابن أخ رامو » الذى ألفه ديدرو ، لما فيها من مناقشات تتصف بالتهكمية أحياناً وبالعاطفية المفرطة أحياناً أخرى ، وذلك فى موضوعات مثل العبقرية ، البوهيمية ، طبيعة السعادة ، نسبية الفضيلة ، وأن الموقف تجاه الحياة الذى عبر عنه كامى فى رواية « السقطة » ليجعل منها قصة جديدة فى نوعها ، بيد أن التصوير الشكلى لهذا الموقف له ما للروايات السابقة من سمة تقليدية .

أما « السقطة » فهى رواية يقصها جان باتيست كلامنس ، ويحكى فيها حياته وأفكاره ، ويتصف عرضه لهذه الرواية بالسخرية والذكاء ، وتسوده روح الأنانية التى لا تخلو من سمة المراوغة . ويقص كلامنس روايته على أحد الأشخاص الذين تعرف عليهم مصادفة ، ونرى تعليقات هذا الشخص على الرواية ترد بصورة غير مباشرة ، لكنه لا يفصح عنها أبداً باللفظ الصريح . ويدور الحديث فى امستردام حيث يغشى كلامنس حانة رخيصة بالقرب من الميناء ، وكان فى يوم من الأيام محامياً ناجحاً فى باريس ، وكان يدافع بما أوتى من قوة التعبير عن الفقراء والمضطهدين والمجرمين ، وكان يتمتع بالاحترام والإعجاب الذى أعاده عليه حبه على الخير وقضاياه من أجل الخير بما أثارته فى نفوس الجمهور . أى كان منتمياً insider من الدرجة الأولى ، وأحد الأعمدة التى يرتكز عليها المجتمع . وإذا به على حين غرة يمر بتجربة تجرده من ارتياحه الأخلاقى ومن تقديره لذاته ، فبينما كان يمر على نهر « السين » فى وقت متأخر بالليل ، رأى فتاة تنتحر بإلقاء نفسها فى النهر من فوق الكوبرى ، وعلى الرغم من سماعه صوت المياه الذى نتج عن اصطدام جسدها بأمواج النهر ، وسماعه صرختها اليائسة ، لم تختلج فى جسده عضلة واحدة ، ولم يخف لنجدتها ، وإنما انتقل بمنتهى البساطة إلى الجانب الآخر من الطريق . وقد ظلت هذه الذكرى .. ذكرى الجبن والخوف حية فى ذهنه من جراء ضحكة غامضة خيل إليه أنه سمعها ، وظلت هذه الذكرى تؤرق مضجعه ، وبدأ ينظر إلى أعمال الخير التى فعلها قبل ذلك على أنها مجرد مظاهر انغمس فيها من أجل اجتلاب مديح الناس . لقد أخفق كل الإخفاق فى عمل الخير عندما لم يتوافر الدليل المادى الذى

يوجه ضده ، ولما غلبه الشعور بالعقم الأخلاقى ، بدأ يسعى للهروب بالانغماس فى مختلف صور الفساد . وفى نهاية الأمر ، أقلع عن حياته كمحام ، ونفى نفسه بعيداً عن باريس ، وأصبح كما أطلق على نفسه « القاضى النادم » فى « حانة مدينة المكسيك » بأمستردام .

وهنا نقابل كلامنس للمرة الأولى فى رواية « السقطة » عندما يكون الانتقال من إنسان يمتهن المحاماة إلى « قاض نادم » قد تم ، وأصبح عمله الحالى اجتلاب الغرباء إلى الحانة ليعترف لهم بفشله الأخلاقى ، بحيث يوجه لهم اتهاماً مماثلاً لمشاركته جريرة الجبن والخوف . وبذلك أصبحت قصة حياته مرآة تعكس حياتهم ، وهذا ما يعنيه بلفظة « القاضى النادم » ، كما أن محاولته القيام بهذا الدور نفسه على أحد الغرباء ، يتيح لرواية « السقطة » موضوعها المباشر .

ولقد أوردت هذا الموجز للرواية ، لأنها بخلاف روايتى « الغريب » و « الطاعون » عادية للغاية من ناحية الشكل ، أما من ناحية المضمون ، فمن العسير تفسير هذا المضمون بشىء من اليقين . وما قلته حتى الآن ، يوحى فى اعتقادى بأن رواية « السقطة » تختلف عن الروايات الأخرى فى أكثر من ناحية ، فبينما نرى أن أحداث روايتى « الغريب » و « الطاعون » قد وقعت تحت أضواء شمال أفريقيا وظلالها الواضحة المعالم ، نجد أن خلفية رواية « السقطة » ليست سوى الضباب المشبع بالندى ، والسماء الملبدة بالغيوم فى أمستردام . وهذا التغير فى الموقع الجغرافى يعكس بدوره تغيراً فى الجو الأخلاقى ، أن الجو المحيط بالرواية جو من الجريمة والشك والغموض ، بينما كانت البراءة الصريحة هى مصدر الإحساس بالغربة فى رواية « الغريب » ، ومصدر التمرد العنيد فى رواية « الطاعون » . أما رواية « السقطة » فتتسم بالتشاؤم العميق أكثر مما تتسم به القصتان السابقتان ، ويبدو أنها جاءت نتيجة لتأمل طويل حول نفس الموضوع ، وكما يتضح من عنوان الرواية فهى تثير الشك حول الافتراض القائل ببراءة الإنسان الواضح كل الوضوح فى روايتى « الغريب » و « الطاعون » . ولا شك أن كامى لم يقصد أن تكون الرواية ذات طابع مسيحى ، لكن من الواضح أنها ليست بالتأكيد منافية للمسيحية بنفس الطريقة التى كانت عليها القصتان السابقتان . وكذلك يختلف رأى كلامنس كل الاختلاف عن الرأى الذى يدلى به ميرسو لقسيس السجن ، ومن ناحية التأكيد فهى تختلف

على الأقل عن رأى تارو الذى شاء أن يكون « قديساً بلا إله » .

إنه إذا كانت السمات الشكلية المحضة فى رواية « السقطة » أقل إثارة من السمات الشكلية فى الروايات السابقة فإن ذلك لا يقلل من روعتها ، كما أن الرواية تسودها النغمة التهكمية بالإضافة إلى ملاحظات ثاقبة عن الحياة بوجه عام ، وعن المجتمع البورجوازى المعاصر بوجه خاص . وفى بعض الأحيان تتخذ هذه السخرية طابعاً ثقيلاً كالكابوس ، وكذا الأسلوب والتصوير ، كما نجد أن تدفق الألفاظ ذلك التدفق الرائع ، والطريقة التى يتم بها تبادل هذه الألفاظ ، تخالف مخالفة كبيرة السرد السطحى الذى يرويه ميرسو عن غربته ، أو الصياغة الموضوعية الدقيقة للأمل الذى يتشبث به دكتور ريو . وفى هذا المجال يظهر كامى كأحسن ما يكون إحدى قصصه القصيرة Le Renegat التى كتبها عام ١٩٥٦ . وهو نفس العام الذى كتب فيه رواية « السقطة » وقد ضمها هى وغيرها فى مجموعته القصصية « المنفى والمملكة » . ولا ينزلق كلامنس إلى الكلام المحموم ، إلا أن صوره وسخريته يكون لها فى بعض الأحيان طابع أقرب إلى السيريالية ، ولا ينقذها من الاتهام بالافتعال ومجرد المهارة اللفظية إلا التزام العبارات التى يستخدمها التزاماً كبيراً باتباع الحديث الطبيعى .

ويصحب هذا الأسلوب البارز فى رواية « السقطة » منهج فى السرد غير عادى ، إذ أن كامى يجعل كلامنس يسترسل فى حديثه طوال الرواية مع شخصية مجهولة ، ولا ينقل حديثه بصورة مباشرة على الإطلاق . وعلى هذا الأساس ، فإن رواية « السقطة » أشبه ما تكون بالأحاديث التليفونية المألوفة على خشبة المسرح ، حيث لا نسمع سوى كلمات المتحدث ، ثم يترك لنا تحديد الجزء الناقص من الحوار على هذا الأساس المنفرد . وإن التدفق المستمر للألفاظ فى الرواية ليس إلا حديثاً منطوقاً انخفض إلى نسب المناجاة الأدبية ، فيبدو مثلاً فى رواية « ابن أخ رامو » أن المؤلف قد استبعد أحاديث « الأنا » ثم أصبحت هذه الأحاديث تنقل بصورة واضحة وطبيعية عن طريق إعادة ترتيب أحاديث « الهو » . وبطبيعة الحال ، فإن تعليقات صديق كلامنس لا تلعب دوراً كبيراً ، ولكن ذلك لا يقلل من المقدرة الفنية للاستمرار فى مثل هذا النوع من الكتابة طوال الرواية ، فليس كامى بالكاتب الذى يقبل مواجهة هذه الصعوبة المجردة بالارتياح الذى يستشعره عند التغلب

عليها . إن هدف هذا النوع من الكتابة ، له فى اعتقادى علاقة بالأفكار الرئيسية التى تدور حولها الرواية :

أولاً ، هذا المنهج السردى له علاقة بغموض الموضوع الذى سبق أن ذكرته ، وأن الازدواج فى دور كلامنس باعتباره « قاضياً نادماً » سواء فى آرائه فى الأخلاق أو فى موقفه من المسيحية ، يؤكد انفعال القارىء ورد فعله للطريقة التى يعبر بها عن أفكاره . فلا بد من قبول طريقة المناجاة الشخصية على أنها حوار ثنائى ، وهذه هى الطريقة التى يروى بها قصته ، ولو استبعدنا أن تحوز إعجابنا مقدرته فى استمرار استعمالها ، فهناك ما يشيع القلق بشأن هذه الطريقة السردية . إن استعمال الحوار المتقطع يوحى فيما يوحى بأنه قد يحرف شيئاً أو يكتب شيئاً آخر ، وهذا الافتقار إلى الصراحة فى طريقة كامى فى رواية قصته ، يرتبط فى ذهن القارىء بنواحى الغموض الأخرى فى الرواية . وبالنسبة لهذا المستوى الأول ، العام جداً ، فإن الموضوع السردى والمنهج السردى يعد كلاً متصلاً متكاملاً .

إن الدراسة المستفيضة للرواية على هذه الأسس ، ستوضح فى نظرى أن عدم رضائنا عن كلامنس كراوية يكمن بصفة خاصة فيما يتصف به منهجه من أنانية ، فهو لا يسمح لزميله بأن يعبر عن رأيه بصورة مباشرة ، لأنه ينوب عنه فى التعبير عن رأيه بطريقة متعسفة . ونتيجة لهذا فنحن نعتمد على كلامنس كل الاعتماد فى تفسير أقوال زميله وتعليقاته ، وعلى الرغم من اشتراك هذه الشخصية الثانية اشتراكاً صورياً فى الحوار ، إلا أنها ليست بذات وجود فعلى على الإطلاق . وإن موقف كلامنس فى هذا الصدد يتوافق مع تقديره للطبيعة الإنسانية ، فمن رأيه مثلاً أن الناس لا يرون فى عيون الآخرين سوى أنفسهم ، ولا يحبون إلا ذواتهم ، كما أن المونولوج الذى يظهر بمثابة ديالوج يستغل لتأكيد آراء كاتبه عن النزعة النرجسية المتأصلة فى بنى البشر . بل إن الكلام الموجه إلى الشخصية الثانية ، قد تركز فى الأصل على المتحدث نفسه ، وبعد ذلك بقليل ، يصرح كلامنس قائلاً :

« وهكذا قدر لى أن أعيش بشرط .. بشرط أن يتجه جميع بنى البشر ، أو العدد الأكبر منهم .. يتجهون نحوى .. خاوون إلى الأبد ، وقد حرموا من أن يعيشوا حياة مستقلة .. لا يتورعون عن تلبية ندائى فى أى وقت من الأوقات .. منتهى حياتهم عقم وقفر وإجداب » .

ويتيح كلامنس فى هذا الوصف الذى ساقه لنفسه شرحاً عرضياً للدور الذى يقوم به زميله المجهول ، والذى لا نجد لتحديد دوره فى الرواية خيراً من وصفه بالثقوب السلبية وهى الخواء والعقم . وبعد ذلك يصبح « الاعتراف » الذى يدلى به كلامنس بلا معنى ، كما أن وجود متحدث بلا تسجيل لكلمة يتفوه بها ، من شأنه أن يقلب ما يبدو فى صورة سلسلة من الاعترافات الذاتية إلى ما يقرب من التساؤل والاستفسار ، وهو فى الحقيقة ما يهدف إليه « القاضى النادم » . وهكذا يتضح أن الهدف الثالث من استعمال المونولوج على أنه ديالوج ، كان القصد منه إعدادنا لتقبل رأى كلامنس بأن الجهر بالرأى فى المجتمع الحديث قد أصبح له بشكل متزايد صفة القطع والقوة . لقد أخذ الإعلان الصريح فى رأيه مكان الحوار ، وهذه الطريقة بصورة أخص ، تساعد كامى على أن يصب اللوم على كلامنس ، لنفس الخطأ الذى يلتمسه الأخير فى غيره من الناس . وبذا يوضح كامى أنه لو تقبل عدداً من الانتقادات التى يوجهها كلامنس لغيره ، فإنه يطبق هذه الانتقادات على كلامنس نفسه ، وهذا التأثير ينتج عادة عن طريق المنهج المضطرب الذى يجعل الراوى ينتقد نفسه بشكل سافر فيما يصرح به من آراء ( وهذا هو ما فعله جيد فى « السيمفونية الرعوية » La symphonie pastorale ) ، ويستعمل طريقة أكثر حذقاً ومهارة للوصول إلى نفس الأثر عن طريق الحوارذى الطرف الواحد .

وإذا ماتركنا مسائل «التكنيك» إلى النظرة العامة للحياة التى تحتويها رواية «السقطة» ، كان معنى ذلك الدخول فى عالم الحقائق المهوشة ، والشكوك التى تبعث على الاضطراب ، وتلك هى المسائل التى تكلم عنها كلامنس بالطريقة المناسبة التى وصفناها آنفاً . كما أن تركيزه على الثنائية البشرية يعد فكرة شائعة بطبيعة الحال ، ومن المدهش أن نجد كامى يعبر عن الفكرة بمثل هذه القوة وهذا الإيمان ، غير أن الفكرة فى ذاتها تتمشى مع روح الاستخفاف التى يعبر عنها كلامنس سواء بالنسبة لنفسه أو بالنسبة لغيره من الناس بوجه عام . فقد كان كلامنس يؤمن باحتمال براءة الإنسان ، لذا وجدناه يتحدث عن موقفه السابق من الحياة بلغة تعيد إلى الأذهان صورة كامى مؤلف «أعراس» و«الغريب» : «كنت أنا والحياة على وفاق تام .. فقد امتزجت مع الحياة امتزاجاً كاملاً ، دون أن أتحاشى شيئاً من سخريتها ، ودون أن أفقد روعتها أو أتهرب من متطلباتها » .

وعلى الرغم من ذلك فقد انهارت هذه الصورة البدائية والتوافق المثالى نتيجة للتجربة التى خاضها كلامنس ، وهى التجربة التى اتصف فيها موقفه بالجبن والخوف . فقد أصبح الجزء الخفى من كل فضيلة من فضائله واضحاً بالنسبة إليه كل الوضوح ، فقد أتاح له تواضعه أن يشتهر ، وساعدته وداعته على النجاح ، وكما أتاحت له رقة خلقه فرصة السيادة ، فقد اكتشف « الثنائية العميقة فى الإنسان » أول ما اكتشف فى نفسه . وإن الوقوف على عنصر الاهتمام بالذات فى الأخلاق ، ليس معناه بالضرورة تأكيد لا جدوى هذه الأخلاق ، أما ما تتمخض عنه هذه التجربة فهو غموض فى السلوك الإنسانى يثير الاضطراب . ويؤدى هذا الغموض إلى فقدان الثقة الذى يشمل قدرة الإنسان على تحقيق مثله ، بل حقيقة وجود هذه المثل فى حد ذاتها . وهكذا يدخل الشك فى نسيج الوجود كله ، وهذا ما عبر عنه كلامنس بقوله إن العالم فى جوهره غموض[1] .

ولقد أعطى هذا الموقف الذى ازداد الإحساس به من ناحية المكان والعمق ، مبرراً للكتاب الفرنسيين الشبان من أمثال ناتالى ساروت فى تسمية هذا العصر « بعصر الشك » ، حقاً أن القديس بولس قد أكد حقيقة الغموض الإنسانى منذ ١٩٠٠ سنة مضت ، إلا أنه عرض حلاً لا يقبله فى الوقت الحاضر كثير ممن يفكرون فى الأمر تفكيراً جدياً . ويوجز كامى الاتجاه السائد فى الوقت الحاضر عندما يجعل كلامنس يقول إنه إذا لم يعد الشىء موضع شك ، فمعنى ذلك أن هذا الشىء لن يصبح له وجود على الإطلاق . أى أن وجود الشىء مرتهن بكونه موضع شك ، وعندما يصل الوجود فى غموضه وإبهامه إلى هذا الحد ، فإن قبول فكرة البراءة يصبح من الصعوبة بمكان ، فالناس جميعاً معرضون للخطر .. وللخطأ ، وهذا يستدعى العودة بالعجلة دورة كاملة إلى الوراء ... إلى المسيحية . ويبدو أن كلامنس يتحاشى الوصول إلى مثل هذه النتيجة برأيه الجازم فى أن المسيح نفسه لم يخل من أخطاء ، فقد كان سبباً على أية حال ، بطريق مباشر أو غير مباشر ، بقصد أو بغير قصد فى قتل الأبرياء ، فبينما ذهب إلى مصر يلتمس النجاة ، كان أطفال « جوديا » الصغار يلقون حتفهم على أيدى جنود « هيرواد » . ويقول كلامنس إنه لما اشتد

(١) «السقطة» ص ١٣١ .

ساعد المسيح ، غدت معرفته بجريرته التى لا ذنب له فيها ، مما يؤرقه ويقض مضجعه .

وعلى هذا الأساس من الغموض يتم تفسير السقطة التى تعد بمثابة الرمز الرئيسى فى الرواية ، والتى تستمد منها الرواية عنوانها . وهناك على وجه اليقين ، تفسيرات مسيحية صريحة فى رواية « السقطة » ، فهناك إشارات إلى « جنات عدن » التى كان يعيش فيها كلامنس قبل سقوطه ، بل إن اسمه نفسه جان باتيست كلامنس يوحى بيوحنا المعمدان John the Baptist « الصوت الرحيم فى الصحراء » . ويشير كلامنس إلى نفسه على أنه « نبى » يبشر فى صحراء من الصوان ، وفى متاهات من الضباب والماء الآسن ، تلك هى أمستردام . بيد أن هذه الرمزية الإنجيلية لا تعبر عن عقائد الدين المسيحى ، فقد رفض كلامنس رفضاً سافراً المبدأ المسيحى عن الغفران الذى يلازم مبدأ الخطيئة ، وثمة معنى يقصده كامى للخطيئة ليست فى ذاتها خطيئة أولى بل هى أقرب ما تكون إلى خطأ يقع فيه الإنسان دون احتكام إلى قانون ، ويزداد الشعور بالخطيئة حدة لإنشاء وجود معيار للبراءة . ويقول كلامنس إن أسوأ عذاب يتعرض له الإنسان هو أن يحاكم دونما رجوع إلى القانون ، وهذا على وجه التحديد هو مصدر عذابنا .

وتتضح الآن الصلة بين الغموض من ناحية وبين السقوط من ناحية أخرى ، فماهية الغموض هو الافتقار إلى نقطة واحدة بعينها نتخذها مصدراً نرجع إليه ، أما ماهية السقوط فهو فقدان الاستقرار والإخفاق فى التعلق بهدف ثابت ، إن الغموض والسقوط وجهان لحقيقة واحدة فى رواية « السقطة » . ويبدو الإنسان فى صورة من لا يفتأ يسقط .. ويسقط هكذا دوماً ، أكثر مما يبدو وقد سقط مرة واحدة[1] .

وليس هذا السقوط نقطة يبدأ منها وينتهى عندها ، كالسقوط فى فراغ لا قرار له ، وهو نوع مألوف من الكابوس ، وليس هناك شىء يقينى غير السقوط ،

---

(١) هناك أوجه شبه طريفة بين هذه الفكرة ، وبين الغموض فى علاقته بالسقوط وذلك فى كتاب هيدجر « الوجود والزمان » Sein und Zeit ، ولا بد ان كامى كان على معرفة بفلسفة هيدجر ولو انه على خلاف سارتر ليس واحدا من أتباعه ، كما نجد فكرة السقوط الإنسانى فى القصيدة التى كتبها ريلكه بعنوان : Herbst .

وليس هناك شيء اسمه الراحة ، بل حركة دائمة من السقوط : «كيف يمكنني أن أفسر هذا ؟ إن الأشياء لا تزال تسقط وتسقط ، أجل إن كل شيء يسقط إلى جواري » . وإن كلام بشكل دائم ، يعد وسيلة من وسائل إعاقة عملية السقوط ، ولا شك أن هذا هو أهم سبب سيكلوجي في مونولوج كلامنس الفياض ، على أن الكلام بالنسبة لكلامنس يصبح ضرورة من الضروريات ، إلا أن هذا ليس بالحل الدائم ، فحتى الخطابة لا تستطيع إضفاء الحقيقة طول الوقت » وعلى الرغم من إقراره بالجبن الأخلاقي ، فقد كان كلامنس يحاول أول الأمر أن يحاسب الآخرين بقوله نتيجة لذلك : « أنا في موقف لا يرجى منه أمل ، وأنتم أيضاً ، بل وكلنا جميعاً » . وبهذه الطريقة استعاد بعض الثقة والراحة الأخلاقية ، إلا أن كلامنس يخفق آخر الأمر في هذه الطريقة التي تجعل منه « قاضياً نادماً » . وليس قيام كلامنس بهذا الدور الذي جعله أكثر غرابة عن ذي قبل ، إلا مثلاً واحداً من بين أمثلة كثيرة لنواحي السخرية التي تحتوي عليها الرواية . ويبدو أن كامي نفسه قد تحقق من هذا عندما قاربت الرواية على الانتهاء ، فهو يتحدث عن نفسه باعتباره نبياً كاذباً ، تعبر كلماته التي يتفوه بها عن يأسه المشوب بالسخرية :

« لقد فات الأوان .. وسيفوت دائماً .. لحسن الحظ ! » .

# فــن المســرحية

إن المسرح الحقيقي الوحيد هو ما كان مرآة للحياة ، حيث يجئ كل إنسان ليشاهد ويتأمل ، يتأمل عصره ويجعل من نفسه فى ذات الوقت صورة عالمية للنوع البشرى

فرنسيس امبرير

تعد السنوات الأخيرة من عهد الاحتلال ، وما تلاها من التحرير فترة خصيبة ومثيرة فى المسرح الفرنسى ، فقد كانت المسرحية فى فرنسا تعبر عن نزعة جديدة وحية من شأنها أن احتلت مكاناً بارزاً ليس فى فرنسا وحدها وإنما فى العالم أجمع . ولم يقتصر الأمر على تأكيد انوى لما وعد به فيما قبل الحرب ، أو ظهور سارتر كاتباً مسرحياً يمتاز بالمهارة والأصالة ، بل إن كتاباً عرفوا باشتغالهم بفن القصة أساساً ، جذبتهم إمكانيات المسرح ولو لفترة قصيرة .

وقد أصدر عدد من هؤلاء الكتاب بعض مسرحيات على جانب كبير من الأهمية ، مثل مسرحية « محاورات الكرمليت » لبرنانوس ، ومسرحية « المحبون الفاشلون » لمورياك ، ومسرحية « الأفواه اللامجدية » لسيمون دى بوفوار ، ومسرحية « سيد سنتياجو » لمونترلان ، كما كتب جوليان جرين بعد ذلك بقليل مسرحيتى « الجنوب » و« العدو » . وتلك هى الفترة الفذة التى شهدت فى نفس

الوقت عروض مسرح المارينى التى قدمها جان لوى بارو ( وبخاصة إحياؤه لبعض مسرحيات كلوديل التى كتبها فيما قبل الحرب ) . بالإضافة إلى الجهود الكبيرة التى قام بها المخرجون من أمثال اندريه بارساك ، وجاك هيبرتو ، وجان سارشا ، ومارسيل هيران ، وقد ذاعت فوق خشبة المسرح نفسها بعض الأسماء مثل ماريا كاسار ، وجيرار فيليب ، وسيرج رجيانى ، فضلاً عن دلائل أخرى على الحيوية التى اتصفت بها هذه الفترة ، يحتوى عليها النجاح المشهود الذى حققه « المسرح القومى الشعبى » لجان فيلار ، كما ينطوى عليه تأسيس « المراكز المسرحية » التى قامت فى بعض مدن الأقاليم مثل تولوز ، وستراسبورج ، وسان إيتيين .

ولقد كان اهتمام الدراما الفرنسية بالوضع الإنسانى ، ومكان الإنسان وهدفه فى الوجود ، من أبرز سماتها فيما بعد الحرب ، وثمة طرق عديدة للتعبير عن هذا الموضوع فوق خشبة المسرح ، كما أن الرواد قد احتذوا فى مناقشاتهم حول بعض المسرحيات مثل مسرحية « انتيجون » لأنوى ، ومسرحية « الأبواب المغلقة » لسارتر ، ومسرحية « الكافر » لتيرى مولنيير ، ومسرحية « الأزرار » لأندريه اوبى ، هذا بالإضافة إلى مسرحيات كامى نفسه . وقد أشرت فى الفصل الأول إلى ولع كامى بالمسرح ، والى الخبرة الكبيرة التى أكتسبها فى « مسرح الجماعة » فى الجزائر ، ولم يزل منذ نشوب الحرب يسهم إسهاماً مشهوداً فى نشاط المسرح الفرنسى . نعم ، إن مسرحيته الثانية « سوء تفاهم » قد قوبلت بمزيج من الاستهجان والاستحسان عندما ظهرت لأول مرة ، ولكنها عندما ظهرت على المسرح مرة أخرى كان حظها من النجاح أكبر . وصحيح كذلك أن مسرحيته الثالثة « حالة حصار » كانت تجربة جريئة لم يقدر لها النجاح ، ولكن مسرحيته الأولى ومسرحيته الرابعة «كاليجولا » و « العادلون » قوبلتا باستحسان كبير فور ظهورهما ، وقد أظهر كامى فى هاتين المسرحيتين بصفة خاصة ، موهبة مسرحية كبيرة ، حتى أن مسرحيته « العادلون » يعدها الكثيرون فى مستوى أروع ما كتبه سارتر وانوى .

والمسرح عند كامى كما هو عند غيره من الكتاب المسرحيين الذين ذكرتهم آنفاً ، وسيلة للتعبير عن الآراء الجادة حول الحياة الإنسانية فى بعض مظاهرها العامة ، وقد اهتم كبار كتاب المسرح فيما بعد الحرب بالتعبير فى مسرحياتهم عن المشكلات الأخلاقية والمسائل الفلسفية المطروحة فى أيامهم . وقد امتاز المسرح

الفرنسى « الجاد » بمحاولة تحليل القلق السائد فى الوقت الحاضر ، وتحديد علاجه فى أغلب الأحيان . وقد شجع طغيان الميتافيزيقا على المسرح انتشار كثير من الفلسفات والمواقف « الوجودية » سواء أكانت مسيحية أو ملحدة ، ولقد كان الارتياب السائد فى صلاحية المنطق التجريدى ، والتركيز المستمر على التجربة الإنسانية المباشرة ، سبباً فى جعل عدد من الكتاب من ذوى الميول الفلسفية ينظرون إلى المسرح على أنه الوسيلة المثلى لنوع بعينه من التفلسف . وقد وصف جبرييل مارسيل المسرحيات التى كتبها بأنها تنطوى على أفكاره الفلسفية وهى لا تزال فى مرحلتها البدائية التى لم تختمر بعد ، ثم يضيف إلى ذلك أن دور المسرحية عند حد بعينه هو فيما يبدو أن يضعنا فى موضع يسمح لنا برؤية الحقيقة فى صورة مجسدة ، ولا يقتصر أبداً على التعريفات المجردة [1] .

وقد نرى أن فلسفة جبرييل مارسيل ووجودية سارتر الملحدة ، ومبدأ التمرد ضد العبث عند كامى تشترك جميعا فى سمات عامة شائعة من التوتر والدراما ، وهى جميعا تؤكد بطرائق مختلفة ، ولو أن هناك ما يربط بينها ، الصراع ، والاختيار ، والقلق ، والمسئولية . وقد وجدوا جميعا أنه من الأفضل عرض هذا الرأى عن الوضع الإنسانى ، وما أقيم عليه من أمثلة ، حتى يتسنى دراسته ، وكانت المسرحية وسيلة اقتصادية ناجحة لتحقيق هذين الغرضين .

ومثل هذا الموقف الفلسفى فى جوهره تجاه وظيفة المسرح ، هو الذى أعطاه صفاته المميزة ، فقد تمخضت القضية العامة القائلة بأن الوجود سابق على الماهية ، عن ظهور مسرحيات يحظى الموقف الذى يواجه الشخصيات فيها بقدر أكبر من المعالجة ، أكبر مما تحظى به الجوانب « النفسية » لهذه الشخصيات . وعندما كتب سارتر ، مشيراً إلى انوى وكامى وسيمون دى بوفوار ، كان يعنى نفسه أيضا عندما قال :

« ان الشيء العام بالنسبة لمنهجهم فى التفكير ليس هو الطبيعة ، بل هو الموقف الذى يجد الإنسان نفسه فى أعطافه ، أعنى أنه ليس فى مجمل الصفات النفسية ، بل

---

(١) ج . مارسيل « لغز الكينونة » The Mystrey of Being المجلد الأول ، مطبعة هارفيل ١٩٥٠ ص ٥٨ .

فى القيود التى تطبق عليه من كل جانب . ولما كنا خلفاء لمسرح الشخصيات ، فإن ما نريده هو مسرح المواقف ، وستتميز الشخصيات فى مسرحياتنا بعضها عن البعض الآخر ، لا كما يختلف الجبان عن البخيل ، أو البخيل عن الشجاع ، بل وفقاً لافتراق الأحداث والتقائها ، أو كما يتصارع الجانب الأيمن مع الجانب الأيمن »[1] .

وتشير العبارة الأخيرة إلى صفة أخرى فى كثير من المسرحيات الفرنسية الحديثة ، تلك هى اهتمامها بالصراع الأخلاقى ومشكلة الاختيار ، ودائما ما تحتوى هذه المسرحيات على مواقف[2] تتسم بغموض أخلاقى حاد كما هو الحال فى مسرحية « الأيدى القذرة » أو مسرحية « العادلون » ، ودائما ما تكون هذه المواقف من النوع الذى لا يهتم به التعليم الأخلاقى التقليدى اهتماماً كافياً ، وأن الوصول إلى حل بشأن هذه المواقف يتطلب حكمة ما تبدأ من حيث تنتهى المناهج الأخلاقية ؛ أى أنهم يعملون على خلق فلسفة أخلاقية جديدة وكافية ، وذلك فى ضوء التجربة المعاصرة والأفكار الفلسفية المتغيرة . وقد أدى هذا الهدف بدوره إلى إدخال عنصر التعليم فى كثير من المسرحيات ، كما نتج عنه « مسرح الأفكار » ولم يجد هذا النوع من المسرح إقبالاً فى انجلترا . والواقع أن هناك نصيبا من الحقيقة فى الرأى القائل بأن رواد المسرح فى انجلترا يهتمون بما ترى أعينهم ، أما رواد المسرح فى فرنسا فإنهم يهتمون بما تسمع آذانهم . إلا أن هذه المسرحيات الفرنسية الحديثة قد قوبلت بنجاح كبير فى انجلترا ، لما تحتوى عليه من إحساس حاد بالمسرح ، ولما تنطوى عليه المسائل الأخلاقية الكامنة وراء النغمة التعليمية من مصادر الصراع المسرحى العنيف .

---

(١) مقال سارتر المترجم بعنوان « صانعو الأساطير » والمنشور بمجلة « فنون المسرح » Theatre Arts عدد يونيو ١٩٤٦ .

(٢) إن معنى « الموقف » لم يتحدد فلسفياً وفنياً إلا فى العصر الحديث ، وهو التحديد الذى كان له أثره الواضح فى النقد والانتاج الأدبى والدراسات المقارنة ، والموقف فى معناه الفلسفى هو علاقة الكائن الحى ببيئته وبالآخرين فى زمان ومكان محددين ، بحيث يقف الإنسان بفكره وسلوكه على حقيقة موقفه حين يكشف عما يحيط به من أشخاص وأشياء ، باعتبارها وسائل أو عوائق فى سبيل تحقيق حريته وممارسته لهذه الحرية ، فيتخذ تجاه هذا كله مشروعاً مرتبطاً بما يحيط به من عوامل يتجاوزها بذلك المشروع إلى غاية له ، يحاول بها التعبير عن حالته الحاضرة . (المترجم) .

ولقد ثبت نجاح مسرح الأفكار ، ولم يكن ثـمة اعتراض عليه طالما كان هناك مايدعمه من مادة كافية وموضوع على جانب كبير من الأهمية ، ومن الخطأ بطبيعة الحال ان نقول بأن كتابا مسرحيين مثل سارتر وانوى ، ومونترلان ، وكامى ، ومارسيل وغيرهم لهم من الصفات المماثلة مايجعلهم يؤلفون مدرسة أو حركة متميزة . فهم متشابهون فى انهم يكتبون مسرحيات فلسفية تعبر عن شكوك قائمة ، وآمال غير مؤكدة فى عصرهم ، إلا أن كلا منهم يعبر عن هذا بأسلوبه الخاص . ولا شك فى أن كامى كان يعبر عن رأى يشاركه فيه آخرون عندما أصر على ضرورة ان تستمد المسرحية قوتها أولا وقبل كل شىء من مغزى الموضوع الذى تدور حوله ، وعلى أن المسرح الحى لن يحافظ على حيويته لو لم يناقش موضوعات جادة ويصور الأحاسيس العميقة ، إلا ان اختيار الموضوع وطريقة عرضه تختلف باختلاف كتاب المسرح أنفسهم .

وكامى كما سبق ان رأينا كاتب مستقل الفكر ، وأهدافه المتضمنة فى مسرحياته لها سماتها التى تميزها عن غيرها ، وقد كتب فى مذكرة أرفقها « ببرنامج » مسرحيته المقتبسة عن فوكنر « قداس من أجل راهبة » Requicm for a Nun . ان اهتمامه بالمسرح ينحصر فى أمرين : خلق شكل حديث للتراجيديا ، ومعالجة المشكلات التكنيكية فى المسرح ، وهاتان المسألتان لهما نصيب كبير فى كتاباته المسرحية . والواقع أن نجاح أو إخفاق أى من مسرحياته يعتمد إلى حد كبير على مدى حله للمشكلات الناجمة عن هاتين النقطتين . وكل مايستهدف بوصفه كاتبا مسرحيا هو ان يخلق مايسميه « بالمأساة المكتملة » أو « المأساة فى ملابس فضفاضة »[1] .

ولما كان للعصر الذى نعيش فيه صورته التراجيدية الخاصة به ، لذلك كان لا بد من تجسيد التراجيديا بصفة خاصة فى قالب مسرحى معاصر ، يقوم به كتاب

(١) ويروى مارك بلانكيه Marc Blanquet ان كامى حدثه فى « أوبرا » ١٢ سبتمبر عام ١٩٤٥ فقال له : « لقد سئم الجمهور Atridae ، والاقتباس من المسرحيات القديمة ، كما سأم الإحساس التراجيدى الحديث الذى قلما يوجد فى الأساطير القديمة مهما كان حظها فى المخالفات التاريخية ، وينبغى ايجاد صورة أو شكل جديد للتراجيديا ، ومن المؤكد انى لن احقق شيئا من ذلك ، بل قد لا يحققه أحد من كتابنا المعاصرين ، الا أن هذا لايقلل من واجبنا فى الاشتراك فى عملية التطهير من أجل إيجاد الأساس الذى تقوم عليه ، وينبغى أن نستغل امكانياتنا المحدودة للتعجيل بإيجاد هذا الشكل » .

مسرحيون معاصرون ، كما ان بعض التآليف مثل «أسطورة سيزيف» و«الإنسان المتمرد» توضح أن كامى ينظر إلى التراجيديا المعاصرة على أنها فى جوهرها ميتافيزيقية ، وهى النظرة التى كان لها أثرها البعيد فى مسرحياته . فالمواقف الحرجة كما يقول سارتر تلعب دورا كبيرا فى هذه المسرحيات ، كما ان كامى يولى عادة المضمون الفلسفى لهذه المواقف اهتماما أكبر مما يوليه لدراسة نفسية الشخصيات التى تواجه هذه المواقف[1] . لذلك كانت إحدى المشكلات التى واجهته باعتباره كاتبا مسرحيا هى تصوير شخصيات متفردة ومقنعة ، فى الوقت الذى يعالج فيه مشكلات فلسفية . ومن هذه الناحية ، كان على مسرحياته ان تتخذ موقفا وسطا بين اهتماماته الفكرية ، وبين ما اعتاد ان يتوقعه رواد المسرح .

ولقد نجح كامى فى الوصول إلى حل وسط فى بعض الأحيان ، لكن هذا النجاح لم يحالفه على طول الخط ، كما تصادف ان انطوت الشكوى القائمة بأن بعض الشخصيات بمثابة أبواق تعبر عن أفكار مجردة ، وليست أفرادا آدميين مقنعين على جانب من الحق . ولا بد من القول ـ فى اعتقادى ، بأن بعض شخصيات كامى أبعد ما تكون عن رواد المسرح العاديين ، باعتبارها شخصيات متمردة ، لا تكابد القدر التراجيدى بطريقة سلبية على الدوام بل إن لها فى بعض الأحيان دخلا فى تحريك هذا القدر كما هو الحال بالنسبة لكاليجولا ومارتا . ولما كانت تسيطر عليهم الرغبة فى الوصول إلى الحقيقة ، ولما كانوا يشعرون بان الوجود قد خدعهم ، فإن مالهم من بصيرة وإصرار ، يدفع بهم إلى التصرف بطريقة أبعد ما تكون عن طاقة البشر ، إذ أنهم يخلقون مواقف تكشف عن مدى اليأس الذى أصابهم . ونتيجة لذلك تصبح بعض الشخصيات أقرب ما تكون إلى المردة إذا اتخذنا المعايير العادية مقياسا لهم ، كما

---

(١) على الرغم من أن سارتر يرى ضرورة مجابهة الموقف فيما ينطوى عليه من قوة وعنف ، لأن مجرد الكشف عن الموقف مهما كان قاسياً وعنيفاً هو فى ذاته أول مرحلة من مراحل التحكم فيه ، يرى مع ذلك أن يتصرف الكاتب بحيث تكافح شخصياته الحرة فى سبيل نجاتها من مآزقها . باختيارها ما يتفق والإرادة الحرة ، إلا أنه على الرغم من ضرورة المحافظة على القوة الحركية للمسرحية فى صورة من الصور ، وذلك فى محلية المواقف ، فلم يعد اهتمام المؤلف هو الاستغراق فى أبعاد الشخصيات النفسية لاستكمال الصورة ، بل أن يقتصر على تصوير هذه الأبعاد فيما يخص الموقف ، فيجلوه بشخصياته من كافة جوانبه ، ومختلف زواياه . ( المترجم ) .

انهم ينبذون الرغبة فى الاندماج العاطفى التى يحس بها أغلب رواد المسرح .

وهكذا لايقتصر الأمر على مجرد عدم تصوير الشخصيات تصويرا إنسانيا متفردا ، بل يتجاوزه إلى إظهارهم فى عزل بعيد من الناحية السيكولوجية ، فإذا بهم يظهرون فى هيئة الشواذ أو المردة وتصبح التراجيديا التى يشتركون فيها مسألة فهم ذهنى ، وليست تجربة شعورية . وإن هذا العرض الذهنى للتراجيديا ليعيد إلى الأذهان المسرحية التراجيدية عند الاغريق ، فنجد مسرحيات ايسخيلوس وسوفوكليس أقرب إلى دراسة المواقف الميتافيزيقية الحرجة ، منها إلى تصوير الشخصيات ذات الضعف التراجيدى بمفهومه الشكسبيرى على سبيل المثال . ولقد كان الكورس فى المسرح الإغريق يقوم بطبيعة الحال بدور خاص فى سد الفراغ القائم بين الرواد وبين المسرحية ، وذلك بالعمل على إيضاح المضمون الميتافيزيقى للحدث ، وكذلك نجد فى مسرحيتى «كاليجولا» و«حالة حصار» شخصيات تؤدى الدور نفسه . وقد سبق أن رأينا كيف ان كامى نفسه يرفض الاقتباس المباشر أو المستفيض من المسرح القديم ، كما يتجنب الاتجاه الفرنسى الشائع عند أنوى وكوكتو وغيرهما ، من استخدام الأساطير الكلاسيكية بعد صبغها بالصبغة العصرية ، وذلك كوسيلة لعرض التراجيديا الميتافيزيقية على المسرح المعاصر .

ويؤمن كامى بوجوب استقلال التراجيديا الحديثة وتميزها ، وهذا الاتجاه بدوره يثير مشكلات بشأن النغمية واللغة . فللأبطال الأسطوريين ، نساء ورجالا ، من القدم الزمنى ، مايجعلنا نتقبل منهم لغة يشوبها التكلف بعض الشىء ، بل إننا أحيانا ماننظر إلى هذه اللغة على انها النغمة الحقيقية للتراجيديا ، أما الشخصيات المعاصرة والمسرحيات المعاصرة فهى تشبهنا فى المظهر ، كما انها تخاطبنا فى الوقت الذى نعيش وعن الوقت الذى نعيش . إذن ينبغى والحال هكذا أن تخاطب بلغة أقرب إلى لغتنا التى نستعملها فى حديثنا ، فمن المحال ان تتحدث هذه الشخصيات كما تتحدث «انتيجون» أو «أورفيوس» فالمشكلة إذن هى خلق لغة تناسبهم ، يكون لها من البساطة ما يجعلها سلسة ، ويكون لها من السمو مايجعلها تحقق الأثر التراجيدى . ويقترب كامى من الوصول إلى مثله الأعلى فى مسرحية «قداس من أجل راهبة» التى اقتبسها عن فوكنر ، أما طريقته فى حل هذه المشكلة ، فكانت اختيار أسلوب من أساليب الخطابة تستخدمه أغلب الشخصيات ، وهو الأسلوب

الذى يمتاز بأنه أدبى فى نغمته ، ولكنه لايبتعد كثيرا عن لغة التخاطب العادية . وهذا هو «الحل الوسط» الذى توصل اليه كامى للجمع بين طبيعة الأسلوب والسمو التراجيدى ، ويبدو انه يؤكد هذه الطريقة فى مسرحية «سوء تفاهم» على الأقل ، وذلك باستخدام نغمة تكاد تكون طبيعية فى الحوار عند ابتداء المسرحية ، وبعد ذلك ، عندما تتطور المسرحية ، يرتفع بالنغمة حيث تتمكن الشخصيات تدريجيا من تحقيق مستوى اسطورى خاص بها من خلال الطريقة التى تستخدمها فى الكلام .

وأغلب الظن انه من الأفضل ان نتناول مسرحيات كامى بالدراسة حسب ترتيب كتابته لهذه المسرحيات ، ولذا أبدأ ببعض التعليقات على مسرحية «كاليجولا» . ومع ان «كاليجولا» وصلت إلى خشبة المسارح فى باريس بعد مسرحية «سوء تفاهم» بسنة وثلاثة أشهر ، فإن تأليفها كان سابقا على تأليف مسرحية «سوء تفاهم» بخمس سنوات ، وكان كامى قد فرغ من كتابتها فى عام ١٩٣٨ وتم نشرها فى عام ١٩٤٤ وظهرت على خشبة المسرح فى سبتمبر ١٩٤٥ وأخرجها بول اوتلى Paul Oettly فى مسرح هيبرتو بالاشتراك مع جيرار فيليب الذى قام بالدور الرئيسى . كما أن مسرحية «كاليجولا» من أصل تاريخى مباشر ، ويدور موضوعها حول القيصر الثالث بعد الاثنى عشر قيصرا الذين تكلم عنهم سيوتونيوس Suetonius ، فقد تولى كايوس قيصر كاليجولا زمام الحكم فى عام ٣٧ بعد الميلاد وهو فى الخامس والعشرين من عمره ، واستمر حكمه أربع سنوات حتى اغتيل فى عام ٤١ ، وكان قد أثبت خلال الأشهر الثمانية الأولى من حكمه ، انه حاكم مستنير وكريم نوعا ما ، فقد عدل من سياسة تيبريوس تعديلا كبيرا ، بان منح سلسلة من الامتيازات . وأطلق سراح المساجين فى الحكومة ، وأصدر تشريعات ذات نزعة تقدمية فى نظام القضاء .. الخ . وفى غضون الفترة ذاتها ، أحس بعاطفة محرمة تجاه اخته دروسيلا Drusilla فأعلن عزمه على الزواج بها . وفجأة تموت دروسيلا ، وتتبدل شخصية كاليجولا بين يوم وليلة تبدلاً كاملاً ، فإذا به ينقلب إلى وحش هائج ينغمس فى الرذيلة . ويصفه سيوتونيوس بانه كان أقرب إلى الوحش منه إلى الإنسان ، فقد قام بأعمال القتل والتعذيب ، وأدان رعاياه حتى أن بعض رجال حاشيته تمردوا عليه تمردا سافرا واغتالوه . ويستمد كامى مادته مباشرة من

سيوتونيوس ، وتقول جريدة «الفيجارو» الصادرة فى ٢٥ سبتمبر عام ١٩٤٥ على لسانه ، انه لم يخترع أى شىء ، ولم يضف أى شىء ، بل تقبل وصف سيوتونيوس لكاليجولا بوصفه صحفيا يعرف كيف ينظر إلى الأمور ويتفهمها .

وهكذا نجد فى وصف سيوتونيوس ، وفى مسرحية كامى ، إشارات إلى قلق كاليجولا ، إلى سهاده وأرقه ، وما يبدو عليه من جنون ، والى تقطيبة جبينه وقسمات وجهه أمام المرآة ، وعشقه للقمر أو المستحيل . ويصدق نفس الشىء بالنسبة للتفصيلات التى تروى قتله لعشيقته سيزونيا Caesonia والأوامر التى أصدرها بتنظيم مجاعة فى البلاد ، وفتح بيوت الدعارة كى تدر عليه الأموال . ومن أقوى المشاهد تأثيرا من الناحية المسرحية » مشهدان أخذهما كامى عن سيوتونيوس ، تقديس كاليجولا وقد تزيا بزى فينوس (فى المشهد الأول من الفصل الثالث) وجداله الشعرى حول مسألة الموت (فى المشهد السادس من الفصل الرابع) ومع ان كامى أخذ عن سيوتونيوس مشاهدة كثيرة ، إلا أنه بطبيعة الحال ، نشرها بطريقة تتناسب مع أفكاره فى وقت كتابة المسرحية ، كما ان مسرحية كاليجولا لا تنتمى إلى الفترة التى كان إحساس كامى فيها بالعبث إحساسا حادا ، ولقد كتب مارك بلانكيه (فى مقاله الذى أشرت اليه سابقا) يقول عنه :

«لقد عشت طوال الوقت مع الشخصية التى اخترتها موضوعا للمسرحية ، ولم أستطع تلافى ذلك على الرغم من الدرس الأخلاقى الذى تنقله المسرحية ، وهو ان الفرد لا يمكن أن يكون حرا إذا ماوضع نفسه موضع المعادى للآخرين» .

ويربط كامى بين الحالة التاريخية لكاليجولا وبين العبث ، وتبدأ المسرحية بعد وفاة دروسيلا بيوم واحد أو يومين ، وهى الحادثة التى تجعل كاليجولا يدرك العبث إدراكا حقيقيا للمرة الأولى ، إلا أن وفاة دروسيلا فى حد ذاتها لم تؤثر فيه بقدر ما أثرت فيه سمات الوضع الإنسانى الذى يشير إليه . لقد كشفت له هذه الحادثة كما يقول هليكون Helicon «ان الناس يموتون وهم أبعد مايكونون عن السعادة» (المشهد الخامس من الفصل الأول) . إن وفاة الإنسان ويأسه يكونان اكتشافه لحقيقة العبث ،» وعندما أدرك كاليجولا العبث على هذا النحو ، اذا به يقبل حتميته ثم يتمرد عليه ، فعلى الرغم من نظرته إلى العبث على انه واقع لا مفر منه ، إلا أننا

نجده يتجنب النتائج المترتبة عليه بالنسبة له هو نفسه ، وذلك بعمله على زيادة عنف هذه النتائج بالنسبة لغيره من الناس ، فهو يرغب فى دخول مايصفه هو نفسه على أنه «عالم المستحيل» . وهذا هو السبب فى تطلعه إلى القمر وعشقه له : «لا يمكننى احتمال العالم بوضعه الحالى ، فما احوجنى إلى القمر ، إلى السعادة ، إلى الخلود ، إلى شىء قد يتسم بالجنون ، لكنه لا ينتمى إلى هذا العالم» .

وهكذا يعد «كاليجولا» صورة من صور التمرد ضد العبث ، ولو انها الصورة التى لم يلبث كامى أن نبذها ، ويضيف كاليجولا بعد الملاحظة السابقة ان مايبدو فى صورة المستحيل ، يمكن الوصول إليه إذا كان الإنسان منطقيا إلى أبعد الحدود ، ويعنى هذا المنطق الشامل ، فى مفهوم العبث ، الانتهاء بكل شىء إلى مستوى واحد من التفاهة ، وقلب جميع المعتقدات والمقدسات رأسا على عقب . ان منطق العبث يجعل مجد روما وعظمتها على نفس القدر من التفاهة مع مرض النقرس الذى أصاب سيزونيا ، ونفس المنطق يأتى بالحرية الكاملة لمن يتمتع بالقوة والسلطان . وأكثر من ذلك ، يقول هذا المنطق إن الناس جميعا مقضى عليهم بالموت ، ولا يهم فى شىء أن يموتوا اليوم .. أو يموتوا غدا . وهذا هو المنطق الذى قرر كاليجولا عن مرارة أن يسير فيه إلى نهايته ، وهذا القرار هو ما دفع الحدث الرئيسى فى المسرحية إلى الحركة والتطور . ويقيم كاليجولا بين رعاياه حكما إرهابيا يتسم بالقسوة والتقلب ، وينطوى على ثلاثة أغراض ، هى تقبل حقيقة العبث ، والثورة عليه ثورة شخصية ، بوضعه أمام الناس بشكل سافر ، وإجبار الآخرين على الاعتراف بالحقيقة التى اكتشفها كاليجولا . وعندما يشرف الفصل الأول على الانتهاء يدق كاليجولا على ناقوس فى جنون ، ويصيح فى سيزونيا :

«ان الحياة يا سيزونيا .. الحياة نقيض الحب .. انى أنا .. أنا الذى أقول لك هذا .. وأنا الذى أدعوك إلى احتفال لم يسبق له مثيل .. إلى محاكمة علنية .. إلى أجمل المشاهد وأروعها .. وكل مايلزمنى هم الناس .. المشاهدون .. الضحايا والمجرمون . على بالمذنبين .. أريد المذنبين .. جميع المذنبين .. احضروا المحكوم عليهم .. احضروا من أدين .. القضاة .. الشهود .. المتهمون جميعا محكوم عليهم قبل المداولة» .

أما الفصول الثلاثة التالية فى المسرحية ، فتظهر الآثار التى ترتبت على قرار كاليجولا ، فهو يقيم العذاب الأليم ، وفى نوبة من نوباته يقتل بنفسه بعض الأفراد ، أو يأمر بقتلهم ، ورغم قسوته المخيفة وما يترتب عليها من آثار ، إلا أن الفرد لا يسعه غير الإعجاب بالطريقة التى يفضح بها ضحالة كثير من رعاياه ، نفاقهم ، وعدم وصولهم إلى درجة السمو أو هبوطهم إلى مستوى الدناءة . وعند نقطة بعينها يقول معلقا على قسوته وهو يخاطب سكيبيو Scipio :

«إن لصراع الآلهة جانبه المثير بالنسبة للإنسان الذى يعشق القوة ، ولقد أخمدت هذا الصراع ، وأثبت لهذه الآلهة الوهمية أن الإنسان إذا ما ملك إرادته ، فإنه يستطيع الاستمرار فى معاملاتهم السخيفة بلا سابق تدريب» .

سكيبيو : كايوس ، هذا كفر وإلحاد .

كاليجولا : لا يا سكيبيو ، انها بصيرة نافذة ، والأمر ببساطة هو اننى تحققت عن طريق واحد للوقوف مع الآلهة على نفس المستوى ، يكفيك ان تكون قاسيا فى مثل قسوتهم .

ومثل هذه الأقوال تفصح عن أن كاليجولا إنما هو نوع خاص من المتمردين ، إلا أن « تمرده » ضد العبث لا يؤدى لأكثر من زيادة حدته . فليس لدى كامى اعتراض على ما وراء تمرده من دوافع ، وهى الرغبة فى البصيرة النافذة ، والإستعداد للعمل وفقاً لما يراه أنه حقيقة . غير أن المنهج الذى اتبعه فى تمرده منهج خاطىء كل الخطأ ، ويبدأ كاليجولا نفسه فى التحقق من هذا عندما تقارب المسرحية على الانتهاء ، فبعد أن يعدم سيزونيا يتمتم ( فى المشهد السابع من الفصل الرابع ) قائلاً : « ومع هذا ، فالقتل ليس حلاً » . وفى الفصل التالى والأخير ، يستنكر تصرفاته بأجمعها ، ولا يقتصر على القول بأن القتل ليس حلاً ، بل يضيف قائلاً : « لم أمض فى الطريق الصحيح .. ولم أصل إلى أى شىء .. إن حريتى ليست هى الحرية الصحيحة » . وقد ورد تعليق كامى على خطأ كاليجولا فى مذكرة أرفقها ببروجرام المسرحية حين عرضت على مسرح « هيبرتو » يقول فيه :

«إذا كانت فضائله ترجع إلى إنكاره للآلهة ، فإن ما له من نقائص يرجع إلى تنكره للإنسان ، فلا يمكن للإنسان أن يدمر كل شىء دون أن يلحقه الدمار ، وهذا

هو السبب فى أن كاليجولا يعزل الناس من حوله ، وبعد ذلك وتمشياً مع منطقه ، يفعل ما هو ضرورى لإمداد أولئك الذين ينقضوان عليه آخر الأمر ، بالوسائل الكفيلة بذلك . إن قصة كاليجولا نوع من الانتحار الذى يرتكز على تفكير ذهنى عال ، كما أن القصة تصور أكثر الأخطاء التصاقاً بالإنسانية ، وأكثرها اتساماً بالسمة التراجيدية ، وأن كاليجولا لا يخلص للإنسانية حتى يظل على إخلاصه لنفسه ، فهو يستسلم للموت بعد أن تعلم أن الإنسان لا يستطيع أن ينقذ نفسه بمفرده ، ولا يمكن للفرد أن يكون حراً إذا ما صارع الإنسانية ، بيد أنه سينقذ على الأقل بعض الأرواح بما فيها روحه هو وروح صديقه سكيبيو من سبات الاعتيادية العميق الذى يخلو من الأحلام » .

وثمة شخصية رئيسية أخرى فى المسرحية تدعى كيريا Cherea تشير إلى هذه النقطة الأخيرة ، فهو يقول إن كاليجولا يدفع الناس اضطراراً إلى التفكير ، وذلك بأن يسلبهم الإحساس بالطمأنينة ، ويجعلهم يحيدون عما اتبعوه من أساليب فى الحياة . وهذا على وجه التحديد هو السبب فى إثارته لسخطهم وتحطيمه لما كانوا يفترضون وجوده فى سهولة ، ويجعلهم يكابدون حقائق مرة . وهذا الجانب من سلوك كاليجولا هو ما يحوز إعجاب كامى ، كما أن كيريا يفهم ذلك ويشاركه سكيبيو هذا الفهم . ويقول كاليجولا إن سكيبيو طاهر فى عالم الأخيار مثل طهره هو نفسه فى عالم الأشرار ، وهذا ما يساعد سكيبيو على فهم المثل العليا التى يسعى إليها كاليجولا وإن حرفها ومسخها .

والواقع أنه يمكن الإشارة إلى أربعة مواقف مختلفة تجاه سلوك كاليجولا فى المسرحية ، فالنبلاء بوجه عام منغمسون فى الحالة الاعتيادية بحيث لا يتسنى لهم فهم موقفه ، إن موقف السخط الذى يعبرون عنه يتركز حول حياتهم التافهة وما لديهم من أموال ، زد على ذلك أن سيزونيا نفسها لا تفهمه ، مع انها تقبل تصرفاته بمضض ، كما أن قبولها لمنطقه يعنى أنها قد كتبت مصيرها بيدها ، حيث أن منطقه يفضى آخر الأمر بأن تكون واحدة من ضحاياه . أما موقف الفاهم فنجده متمثلاً فى كل من كيريا وسكيبيو ، وهكذا يستخدمها كامى ولو استخداماً جزئياً على الأقل ، كى يوضحا لرواد المسرح تصرفات كاليجولا توضيحاً كاملاً تلك التصرفات التى يبدو

عليها التمرد والجنون . وهما يمثلان إلى حد ما الدور الذى كانت تقوم به الجوقة فى المسرحية الإغريقية ، حيث يكشفان عن الجوهر الحقيقى لتمرد كاليجولا ، ويشيران إلى موقفين مختلفين تجاه هذا التمرد ، يرتكزان على فهم سليم لطبيعة التمرد الميتافيزيقية ؛ فكيريا يفهمه ثم يرفضه كل الرفض ، ويقتنع بوجوب خلعه بل ويعمل على تحقيق هذا الهدف ، كما أن سكيبيو يفهم موقف كاليجولا تجاه العبث ، ولكن الأمر فى حالته يختلف ، إذ أن فهمه هذا يحول دون انضمامه إلى مغتاليه فهو يقول لكيريا : « لا يمكننى أن أقف ضده ، وحتى لو قتلته فسيظل قلبى على الأقل إلى جانبه » وعندما يزيد كيريا فى إلحاحه يقول : « إن النار نفسها تأكل قلوبنا ، وسوء حظى يكمن فى قدرتى على تبين وجه الحق والاقتناع فى كل موقف » وهنا يرى كيريا أن منطق كاليجولا قد أفسد سكيبيو كل الإفساد ، وأنه قد قبل المنطق التجريدى أكثر من قبوله المنطق العملى ، ذلك لأن الإحساس باليأس كان قد وصل إلى أعمق أعماقه . وينظر كيريا إلى التصرف الذى أقدم عليه كاليجولا وتغير وجه سكيبيو البرىء ، على أنها أسوأ جريمة ارتكبها ، ثم يترك سكيبيو من أجل إعداد الترتيبات النهائية لاغتيال كاليجولا .

وسيجد القارىء لكتاب « الإنسان المتمرد » فى مسرحية « كاليجولا » موضوعاً طريفاً بصفة خاصة ، وذلك لاحتوائه على تعبير أدبى عن أفكار كثيرة أفاض كامى فى شرحها وتفسيرها فى مقال تال . ومع هذا فالمسرحية بالنسبة لجمهور عام ١٩٤٥ لاسيما أولئك الذين لا عهد لهم بكتابات كامى عن العبث ، كان أطرف ما فيها بالنسبة لهم هو مضمونها السياسى ، كما أن هناك ملاحظات نقدية كثيرة فى أول المسرحية نوهت بهذه النقطة ، وذلك بتناولها أوجه الشبه بين كاليجولا وهتلر ، بين الموقف الذهنى عند كاليجولا والاتجاه الذى ظهر عند بعض المفكرين النازيين ، بين تصرفات كاليجولا وتصرفات هتلر ، بين وفاة كاليجولا الانتحارية وبين تضحية هتلر بنفسه فى أحد المخازن ببرلين ، وهذه الجوانب بطبيعة الحال تعد جوانب أصيلة فى المسرحية ، وقد أسهمت فى نجاحها لأول مرة . وتشتمل مسرحية « كاليجولا » على مجموعة من الأفكار تناولها كامى بالمناقشة فى كتابه « رسائل إلى صديق ألمانى » لكن لا يزال هناك فى المسرحية عنصر على جانب كبير من الأهمية .. إلى أى حد من الإبداع وصلت مسرحية كاليجولا فى حد ذاتها ، ومستقلة عما يبدو من موضوعها

الذى دارت حوله عام ١٩٤٥ ، ومستقلة عن الاهتمام الخاص الذى يوليه لها كل من يعرف كتابات كامى معرفة جيدة ؟

وفى اعتقادى أن مسرحية «كاليجولا» مسرحية جيدة لعدة أسباب ، فالموضوع الذى تدور حوله ــ مثلاً ــ يتيح لها مادة غزيرة ، تتصف بالدرامية وتسترعى الانتباه ، وتتحرك تحركاً مطرداً وحتمياً نحو الذروة وبتوافر هذه المادة لدى كامى ، استطاع أن يسير على النهج الطبيعى لموضوعه ، وأن يستبقى فى نفس الوقت التوتر والكثافة الدرامية . أما فى مسرحية « سوء تفاهم » فيراودنا الإحساس بأن كامى يعمل على إطالة المادة الدرامية المحدودة بشكل متكلف ، ولو أنه يتصف بالمهارة ، وذلك من أجل إخراج مسرحية طويلة . ولا ينطبق هذا على مسرحية كاليجولا التى تخلو من الاستطراد فى الكلام ، وقد رأى البعض أن المسرحية لا تبعث على الارتياح بعد الفصل الأول ، لكن المسرحية بعد ذلك تمضى فى سلسلة من المواقف التى تنبع بشكل منطقى من القرار الذى اتخذه كاليجولا لمحاولة تحقيق المستحيل ، ونتيجة لهذا كله نرى سلسلة متتالية من اللوحات المثيرة فى حد ذاتها ، لكنها تفتقر فيما بينها إلى التماسك الدرامى . وهذا مناف للحقيقة ، مع ما يبدو أنه نقد جاد لكاليجولا كمسرحية فوق خشبة المسرح . ومع هذا ، فإن إحساسى الخاص هو أن الأثر التجمعى لهذه اللوحات ، وتطورها إلى الذروة ، هو الكفيل بوجود التأثير اللازم فوق المسرح ، زد على ذلك أن ارتباطها ارتباطاً منطقياً مباشراً بالقرار الذى اتخذه كاليجولا فى البداية ، يعطيها ضرورتها الجماعية ، ويحفظ لها وحدتها الدرامية . والذى يدعم هذه الوحدة الدرامية هو شخصية كاليجولا المضطربة اضطراباً نفسياً ، والتى تنزع إلى السيطرة ؛ فالمسرحية كلها تدور حوله ، وهو الذى يعطيها محورها وتأثيرها الدرامى . فشخصية كاليجولا تسيطر على انتباه رواد المسرح ، إذ هو يثير الاشمئزاز ، وفى الوقت ذاته يثير الافتتان ، فهو طاغية وضحية ، ظالم ومظلوم ، رجل محبوب إلا أن منطقه يميط اللثام عن خنوع ونفاق كثير من رعاياه . كما أن كامى يستغل التأثير المسرحى لدق الناقوس دقاً شديداً ، وتطلع كاليجولا الدائم إلى المرآة ، متفحصاً نفسه . ولهذه الوسيلة الفنية الأخيرة مدلول رمزى ومدلول حرفى ؛ فهى تشير إلى مصدر جديد من مصادر قوة المسرحية ، إذ أن شخصية كاليجولا لا تبيح للمسرحية أن تؤثر فى الجمهور على مستويين مختلفين ، فبالنسبة لأولئك الذين

لا يستوعبون الأفكار الفلسفية أو يجدون فيها كثيراً من التجريد ، ستظل المسرحية تؤثر فيهم على انها دراسة نفسية تتسم بالقوة والطرافة ، على أن شخصية كاليجولا ليست بالشخصية المجردة ، فالإنسانية التى يتصف بها قد صورت بطريقة غاية فى الإنسانية . وهذا يعنى أيضاً أن الأمر يهم أولئك الذين هم على استعداد لقبول الطبيعة الميتافيزيقية لمرد كاليجولا من ناحيتين ، وأن النجاح الذى لاقته المسرحية عند ظهورها لأول مرة ، مرجعه ـ فى رأيى ـ إلى الثنائية الممتزجة التى أتاحت لكامى أن يصور آراءه التعليمية تصويراً نفسياً . كذلك لابد من القول إن بعض النقاد وجدوا المسرحية عند ظهورها لأول مرة مغرقة فى التجريد ، بالرغم من كل شىء . فقال البعض عنها إنها محض فلسفة ، وليست من المسرح فى شىء ، وقال البعض الآخر إنها أدب يقرأ ، وليست مسرحية تمثل . وعلى أية حال ، فقد تحمس معظم كبار النقاد للمسرحية ، كما رأى البعض أنها تعد أشد تأثيراً من كل المسرحيات التى ظهرت على مسارح باريس منذ الفترة السابقة على الحرب .

وعند بداية النصف الثانى من رواية « الغريب » حين كان ميرسو ينتظر المحاكمة ، إذا به يعثر على قصاصة من الصحف اصفر لونها من فعل الزمن ، والتصقت بأسفل الحصيرة التى تغطى زنزانته . وفى أثناء تصفحه للقصاصة ، يجدها تحتوى على خبر يروى مأساة كئيبة بصورة غير عادية ، يروى قصة رجل ارتحل عن قريته وهى على ما يبدو فى تشيكوسلوفاكيا ، ثم سافر إلى الخارج بحثاً عن الثروة ، وصادفه النجاح ، فأثرى ، وبعد مرور خمس وعشرين عاماً على هذه الحادثة ، عاد إلى مسقط رأسه تصحبه زوجته وابنته ، وكانت أمه وشقيقته تديران فندقاً فى القرية ، فقرر على سبيل المزاح أن ينزل بالفندق مجرد نزيل عادى دون أن يفصح عن حقيقته ، وأن يترك زوجته وابنته تنزلان بفندق آخر ، ولم تستطع أمه أن تتعرف عليه ، وإذا بها أثناء الليل ، تقوم هى وابنتها بقتله ، والاستيلاء على ماله ، وإلقاء جثته فى النهر. وتقبل زوجته فى الصباح التالى ،وتكشف عن شخصية زوجها ، وعندما تتحقق الأم من ذلك تنتحر بشنق نفسها ، كما تنتحر الأخت بإلقاء نفسها فى البئر .

ويعقب ميرسو على هذه القصة بقوله إنها أمر بعيد الاحتمال ، وفى الوقت نفسه محتملة كل الاحتمال ، وليس بها شىء غريب ، وفى رأيه أن الابن يعد مذنباً

لأنه لا يجوز للإنسان أن يلعب لعبة المزاح .

وفى مسرحية « سوء تفاهم » يلتقط كامى هذه الوقائع المختلفة ، ويجعل منها موضوعاً لمسرحية من ثلاثة فصول ، بعد أن يدخل عليها بعض التعديلات الطفيفة ، وتلك كانت ثالث مسرحياته ، وأولاها التى تمثل على مسارح باريس . وكان كامى قد كتب المسرحية عام ١٩٤٣ ، وقام مارسيل هيران بإخراجها فى مسرح ماثوران فى يوليو عام ١٩٤٤ ، وقام هيران نفسه بتمثيل دور الابن ، أما دور أم ( جان ) وشقيقته ودور الزوجة مارتا ، فقد قامت بتمثيلهما ماريا كاف وماريا كاساريه ، وقد سبق أن أشرت إلى أن المادة التى استخدمها كامى فى مسرحية « سوء تفاهم » أقل مما يجب بالنسبة لمسرحية من ثلاثة فصول ، وعلى أية حال ، ينبغى التنويه بأن طبيعة هذه المادة قد أتاحت للمسرحية مزايا عديدة من ناحية التصوير الدرامى ، فقد أتاحت أولاً سلسلة مترابطة من الأحداث ، وقوة الوصول إلى ذروة تراجيدية ، هذا فضلاً عن امتياز القصة بالبساطة من ناحية الشكل وبالاتجاه المباشر . كما أتاح لكامى ان يحتفظ بالوحدات الثلاث .. وحدة الزمان والمكان والحدث . الأمر الذى لا يزال يدعو إلى الإعجاب بالمسرح الفرنسى .

وليس ثمة مسائل فرعية تنتقص من الإفصاح المستمر عن المأساة التى سيتمخض عنها الأمر ، فكل شىء فى المسرحية يسهم فى الوصول إلى الذروة بحيث إن تتابع الأحداث يزداد تماسكاً وتفرداً من ناحية الهدف . وهناك سمة أخرى ملحوظة ، وهى الطريقة التى ترتبط فيها الذروة بالأحداث السابقة عليها ، عن طريق سلسلة من الوقائع المتصلة فيما بينها اتصالاً وثيقاً ، وهذا مما يعطى للتسلسل الحدثى عنصر الحتمية التراجيدية ، الأمر الذى يزيد من قوة تأثير المسرحية ، ويرى بعض النقاد أن كامى قد أضعف من هذا التأثير بتحركه تحركاً بطيئاً خلال تطور المسرحية حتى النهاية ، لكن هذا ليس هو النقد الذى يراه أغلب من شاهد المسرحية فوق المسرح ، فعندى أن طبيعة موضوع المسرحية يقتضى بطئاً نسبياً فى السرعة الدرامية ، وحسب تفسير كامى للمادة التى يتناولها ، فهو يخرج مسرحية عن التردد وسوء التفاهم ، بحيث تسهم ساعات التردد المختلفة فى توتر المسرحية واحتدام أحداثها . إن سوء التفاهم الذى يشير إليه عنوان المسرحية يعد سمة بارزة من سمات القصة الأصلية ، فهى تعتمد فى واقع الأمر على الفشل الرئيسى فى التعرف على

شخصية الابن ؛ وهذا معناه أن المادة تبيح فرصاً عديدة للتهكم الدرامى ، وإن كامى ليستعمل هذه الوسيلة المسرحية استعمالاً ناجحاً كل النجاح . وأخيراً ، فإنه على هذا الأساس من معنى « سوء تفاهم » فإن شخصيات القصة تعد ضحايا للقدر الذى لا تعلم عنه شيئاً ، القدر الذى يظهر أثره فى المرحلة الأولى بالنسبة لأولئك الذين يقرأون عنه ، ويعد هذا الموقف من جوهر التراجيديات التى تمثل على خشبة المسرح .

ومن شأن هذه الاعتبارات أن تؤكد الرأى القائل بأن كامى قد اختار مادة تشتمل على طاقات درامية مشحونة ، كما أن شعوره فى الحقيقة تجاه المسرح ، دفعه إلى استخدام هذه الطاقات استخداماً يعود بالفائدة على المسرحية ذاتها . وعلى الرغم من كل هذه المزايا ، فإن مسرحية « سوء تفاهم » لم تلق استقبالاً حسناً ، بل إن كامى نفسه وصل به الأمر إلى اعتبارها مسرحية فاشلة[1] . ويلاحظ أن أغلب النقاد نزوعاً إلى تأييد المسرحية ، رأوا فيها ما يدعو إلى النقد ، ولو أن بعضهم لم يزل على إصراره بأن هذه المسرحية دليل على مستقبل كامى المأمول فى عالم المسرح . وليس من اليسير أن نحصر الأسباب التى أدت إلى فشل المسرحية فى إرضاء جمهور المسرح ، ولو أنى أعتقد أن هناك سمتين فى المسرحية تقع عليهما بصفة أساسية مسئولية الفشل :

أولاً : فعلى الرغم من أن « المادة الأولية » كانت الى حد ما صريحة لا لبس فيها ، فإن التفسير الذى وضعه كامى عن العبث كان غريباً ولم يفهمه الكثيرون ، ولهذا فإن مسرحية « سوء تفاهم » عرضت تفسيرات تتسم بالصعوبة بالنسبة لجمهور من الرواد لم يعتد أفكار كامى وآرائه بوجه عام .

ثانياً : إن الانشغال بالموقف الفلسفى كان من نتيجته إضعاف التأثير الدرامى للمادة الأولية إضعافاً كبيراً ، فالقصة التى يستخدمها كامى تقتضى من الكاتب المسرحى أن يهتم بالتفسيرات النفسية المتداخلة ، بقدر اهتمامه بالمشكلات الأخلاقية .

---

(١) « ... حقيقة هذا الأمر ، هو ان مسرحية « سوء تفاهم » على الرغم من اجتذابها لعدد كبير من الرواد ، فان أغلب هؤلاء الرواد قد مجوها ، وهذا يعنى بصريح العبارة .. الفشل » جريدة الفيجارو ١٥ ، ١٦ سنة ١٩٤٤ .

وإذا كان للشخص العادى الذى يرتاد المسرح أن يتقبل هذه المسرحية التى تعرض لجريمة قتل الشقيق ، ثم الانتحار ، فلابد له من رؤية الشخصيات الرئيسية ، رؤيتهم فى صورتهم الآدمية ، وبالتالى فهم السبب الذى دفعهم إلى هذا التصرف . إلا أن كامى يتعمد نزع صفة الآنية عن الشخصيات الرئيسية ، ويعالج الموقف بلغة الفلسفة لا بلغة التحليل النفسى . ولهذا تعذر على رواد المسرح أن يتذوقوا مسرحية « سوء تفاهم » لأنهم كانوا مطالبين بتقبل التفسير الميتافيزيقى لموقف لا يمكن أن نتقبله فى الأصل إذا ما صور بلغة إنسانية صريحة ، وأعتقد أن الاستقبال الفاتر للمسرحية يرجع أصلاً إلى هاتين الصفتين . وينبغى الآن دراسة هاتين الصعوبتين عن كثب ، وذلك بدراسة المسرحية دراسة مستفيضة .

تعد مسرحية « سوء تفاهم » فى الأصل تصويراً لعدد من الشخصيات التى وقعت فى شراك عبثية الوجود ، كما أن هناك إشارات كثيرة وفى مختلف المناسبات إلى لا منطقية الوجود ، سيما فى الفصل الثالث من المسرحية . وتتحدث الأم فى المشهد الأول من هذا الفصل فتقول « إنه لا يوجد شىء يقينى على ظهر الأرض » ثم تستطرد « إن العالم نفسه مناف للعقل والمنطق » . وفى نهاية المسرحية يصور كامى إدراك المحال على أنه السبب فى قبول مارتا للجريمة وعدم إحساسها بالندم ، وكان هذا الإدراك من قبل سبباً فى رغبتها فى الفرار إلى بلد ناء مشمس يطل على البحر . أما فى اللحظات الأخيرة من المسرحية فهى تتحدث عن شقيقها الذى قتلته ، فتقول لزوجته ماريا التى طار صوابها : « عليك أن تفهمى أنه لن يكون له أو لنا وطن نقيم فيه ، أو سكينة نستظل بها ، لا فى الدنيا .. ولا فى الآخرة ، فلا يمكننا أن نعتبر هذا العالم المظلم الذى حرم من النور وطناً يقيم فيه أحد » . وتستطرد بعد ذلك قائلة : « أتوسل إلى الله أن يمسخك حجراً أصم ، تلك هى السعادة التى لديه .. ولا سعادة غيرها .. السعادة الحقيقية الوحيدة أن تكونى كالحجر فلا تسمعى الصراخ ، كونى كالحجر .. طالما جرت عجلة الزمان » .

وهكذا يبدو سلوك مارتا أقرب ما يكون إلى سلوك كاليجولا ، فهى تحاول القيام بتمرد عنيف فى وجه العبث ، وهى تكتشف آخر الأمر كما اكتشف كاليجولا ، عقم هذا النوع من التمرد . فقد كانت تعتقد أن الجرائم التى ارتكبتها هى وأمها قد ربطتهما برباط لا ينفصم ، إلا أن أمها بعد اكتشافها لشخصية جان

الحقيقية تخلت عن أبنتها ، وتصرفت فى حياتها كما تشاء ، ولهذا تقول مارتا : « إن الجريمة نوع من العزلة والانفراد ، ولو اشترك آلاف الناس فى ارتكابها كل بنصيب ، ومن العدل أن أموت وحيدة ، بعد أن عشت وحيدة ، وارتكبت جريمة القتل وأنا وحيدة .. وتشير مارتا فى العبارة الأخيرة إلى القرار الذى أتخذته بالانتحار ، وهذا التصرف يعيد إلى الأذهان انتحار كاليجولا الذى ارتكن على درجة عالية من التفكير . وكذلك فإن إدراك العزلة الذى أظهرته مارتا ، يعد ظاهرة أخرى فى إحساسها بالعبث ، والحقيقة أن مسرحية « سوء تفاهم » أقرب ما تكون إلى مسرحية تصور وحدة الإنسان وعزلته ، فموضوع العزلة يتخذ أشكالاً كثيرة ، وهو أوضح ما يكون فى حالة كل من مارتا وجان ، فهى تواجه بالعزلة أثناء تحطيمها الحياة ، أما جان فيجد نفسه وحيداً منعزلاً فى الطريقة التى يتبعها لتأكيد الحياة . فقد كان عليه أن يترك زوجته وراءه أثناء محاولته الاتصال بأمه وأخته ، ومع هذا فعندما يحين الوقت ، يعجز عن إيجاد الطريقة التى يقيم بها هذه الصلة . ويختلف جان عن مارتا اختلافاً بيناً من حيث الصلة بينهما وبين العبث ، فإدراك مارتا للعبث إدراكاً قوياً كان سبباً فى وضعه فى مكان بارز من حياتها ، أما عدم إدراك جان للعبث ، فكان سببا فى جعله ظاهرياً فى حياته ، وترى مارتا أن العبث هو جوهر الوجود ، وترتكن فى تصرفاتها على طبيعته الراسخة : « إن قسوة الحياة أكبر من قسوة الإنسان » ( الفصل الأول المشهد الأول ) أما جان فيرى رأياً مخالفاً : « إننى أؤمن بكل ما هو موجود » (الفصل الأول ، المشهد الثالث ) ويصبح أداة لا تعى ، يعمل من خلال العبث ، لأنه يجد السعادة فى الإيمان بالوجود ، وليس فى التمرد على هذا الوجود . وبالرغم من هذا الإيمان ، فلا تزال فيه سمات من الغريب ، بل إنه فى الواقع أقرب إلى اللامنتمى منه إلى « الابن المسرف » كما ادعى بعض النقاد . فضلاً عن أنه إنما يعود إلى أمه وأخته وهو غريب ، تحدوه الرغبة الجامحة فى أن يتعرفوا عليه فوراً ، وأن يكتشفوا حقيقة شخصيته ، وأن يقبلوه فرداً من أفراد الأسرة ، وكان خطؤه هو الاستغراق فى الأوهام ، والتصرف بما لا ينم عن الشعور بالمسئولية ، وذلك فى موقف خطير يبعث على اليأس ؛ حيث الحياة يطغى عليها العبث ، وحيث نزوة من نزوات نفسه تمنعه من التفوه بعبارة واحدة ، عبارة غاية فى الأهمية ، كان من نتيجة عدم التفوه بها أن مات هو ، وماتت أمه ، وماتت أخته ، وراحت زوجته تتلظى بنيران العذاب .

وعند هذه النقطة بالذات ، يرى كامى أنه على الرغم من التشاؤم الواضح فى المسرحية ، إلا أنها تشير إلى تفاؤل نسبى ، فلو أن جان كان قد كشف عن شخصيته لما وقعت المأساة . وهذا صحيح إلى حد ما ، وأن عناد جان ورفضه اتباع الطريق الواضح ، قد يعد ضعفاً فى بناء المسرحية ، لكن كامى يبقى على هذه النقطة حتى يضمن وجود التفسير الذى يشير إلى التفاؤل ، والذى يقول نتيجة لذلك إن الإنسان يستطيع إنقاذ نفسه وإنقاذ غيره فى عالم العبث ، وذلك إذا ما اتبع الصدق مع من يقابل ، وليس هذا بالحل الجاد لمسألة العبث ، وهو على أحسن حال الرأى الذى دفعه إلى الاعتراض على الجوانب التى يسودها التشاؤم فى المسرحية . وهو كذلك الرأى الذى لا يكاد يتفق مع ما كتبه كامى من قبل عن العبث فى مواضع أخرى ، والذى لا يبرره التركيز على عزلة الفرد وإحساسه بالعزلة فى المسرحية ذاتها . ويصدق الرأى القائل بأن هذه المسرحية التى تعالج موضوع العزلة والإخفاق فى الإفصاح عما تكنه السرائر ، إنما هى مأساة الفرص الضائعة ، إلا أن مسألة العبث أشمل وأعقد مما توحى به هذه الفكرة ، فأحياناً ما يعمل العبث عن طريق قلبه للقيم فى سخرية ، بل ويستطيع قلب الاعترافات الصادقة إلى مسالك تفضى إلى الهلاك . أما ما تمتاز به مارتا فهو القسوة التى تكاد تقصيها عن المجموعة الإنسانية ، ولو أن جان يصوغ قدره بنفسه بمحاولته استثارة ما تبقى فى نفسها من نزعة إنسانية ، وتقول مارتا شارحة الأمر لوالدتها :

« وفى آخر الأمر اقتنعت بأن أشاطرك الشكوك ، غير أنه حدثنى عن البلد الذى تنزع اليه أفكارى ، ولما كان فى استطاعته أن يؤثر فى ، فقد أمدنى بسلاح استخدمه ضده ، وذلك هو جزاء البراءة » .

وتهوى المسرحية إلى أعماق التشاؤم حقاً فى مثل هذه اللحظات ، ومن الصعوبة التوفيق بين هذا التشاؤم وبين التلميح بالتفاؤل الذى أشار إليه كامى .

وقد يرى البعض أن مسرحية « سوء تفاهم » على الرغم مما تثيره من قلق ، فهى مفهومة داخل النطاق الرحيب لمبدأ كامى عن العبث ، إلا أن هذا المعنى الفلسفى لا يتطور تطوراً طبيعياً من الجانب الواقعى كما حدث فى مسرحية كاليجولا . ذلك لأن التفسيرات الطبيعية والرمزية ليست متكاملة كل التكامل ، بل إننا نجد فى

واقع الأمر أن بعض ملاحظات الشخصيات أو أفعالها المنعكسة ، غير ذات معنى على المستوى الإنسانى العادى . خذ مثلاً تأملات جان وتفكيره العميق ، وهو فى غرفته بالفندق ( الفصل الثانى ، المشهد الثانى ) كما أن خوفه من الوحدة الدائمة ، وقلقه من عدم الاستجابة لندائه ، عبر عنهما أثناء دخول أمه ومارتا المتكرر إلى الغرفة ، سواء قبل هذه التأملات أو بعدها ، وبالتالى فإن ملاحظاته على المستوى الطبيعى ليس لها أى دافع يدفعها ، أو مبرر يفسرها ، بل لا يكون لها أى معنى إلا إذا فسرت تفسيراً ميتافيزيقياً . وفضلاً عن ذلك فإن مسرحية « سوء تفاهم » بخلاف مسرحية « كاليجولا » لا تحتوى على كورس يتولى إرشاد جمهور المسرح حتى يفهموا المضمون الفلسفى ، وكان فى استطاعة ماريا أن تقوم بهذا الدور ، ولو أنها فى الواقع تتيح لمارتا فرصة الوصول إلى تفسير لهذه المسائل فى اللحظات الأخيرة . بيد أن ماريا تعد فى الأصل متمردة وغير مدركة ( من الممكن إيجاد بعض الموازنة بين مارتا فى الإنجيل وبين ماريا فى هذه المسرحية ) فهى الإنسانة الحقيقية الوحيدة فى هذه المسرحية ، وهذه الحقيقة نفسها هى التى تتسبب فى إظهارها كما لو كانت بوقا يعبر عن آراء الذين ألجمتهم وعورات التجريد فى المسرحية . فبدلاً من أن توضح المسرحية وتعمل على تفسيرها ، كان عليها أن تعبر وتصور الارتباك الذى كابده أغلب الجمهور الذى شاهد المسرحية لدى عرضها لأول مرة عام ١٩٤٤ .

هذه السمات التى تتصف بها المسرحية ، كانت من العوامل التى جعلت المعنى الرئيسى للمسرحية غامضاً على خشبة المسرح . أضف إلى ذلك أن التقسيم الثنائى الذى أشرت إليه بين المستوى الفلسفى والمستوى الحرفى زاد من صعوبة الأمر ، بأن جعل الشخصيات الرئيسية غير مقبولة باعتبارها شخصيات آدمية معقولة ، ومن المفهوم بطبيعة الحال ، أنه كان ينبغى صياغة هذه الشخصيات فى أسلوب خاص بها ، وهو ما يتفق ورأى كامى بشأن خلق تراجيديا حديثة فضفاضة ، إلا أن هذه الصياغة مفروضة على الشخصيات التى كان ينبغى أن تقنعنا باحتمال وجودها فى المجال الإنسانى ، قبل أن تمضى فى عرض المواقف الفلسفية ، وذلك بحكم الموقف الذى وضعوا فيه ، وهذا على وجه التحديد ، هو ما يخفقون فى الوصول إليه . وثمة اعتراض شائع وإن يكن له ما يبرره ينبثق من موقف مارتا وأمها ، إذ لا يقتصر الأمر على المبالغة فى كونهما امرأتين قرويتين ، بل يتعداه إلى اشتراكهما بطريقة تدعو إلى

الدهشة فى مناقشات ملتوية مجردة تبعث على الحيرة ، وكان المقصود أن تنبعث من انفعالهما وتصرفاتهما ، كما أن الأمور التى يعبران عنها فى شىء من الإفاضة ليست مرتبطة ارتباطاً يبعث على الرضا بالعواطف التى يكابدانها لو أنهما كانا آدميين فعلاً . وفوق أى شى آخر ، فليست قسوتهما هى ما يزعج الإنسان ، بل إن ذلك يرجع إلى افتقارهما افتقاراً تاماً إلى الصفات الإنسانية المعروفة سواء كانت رذائل أم فضائل . فمارتا بصفة خاصة ، تبدو مجردة من كل تجاوب إنسانى ، وخاوية كل الخواء اللهم إلا من رغبتها فى الهروب من المحال ، الأمر الذى يتناقض مع المنطق ، رغم إيمانها بأن المحال أمر لا مفر منه ، ورغم هذا فهى ترغب فى الهروب إلى بلد يسوده الرخاء والإشراق .

إن عدم اكتراث مارتا وأمها ، إلى جانب بروز جان الذى يتسم بالعناد ، والذى كان يتحتم عليه فى بعض الأحيان أن ينظم بطريقة واضحة ، كل هذا أدى إلى ثغرات درامية كثيرة فى بناء المسرحية . فهو يعنى مثلاً أن البطلة الصورية للمسرحية وهى مارتا ، شخصية تفتقر إلى الحنان ولا ينتابها شعور المذنب فى أى وقت من الأوقات ، ولا تقدم على الانتحار بدافع الندم ، ولكن لأنها فى حالة من الغضب والثورة . وفضلاً عن ذلك إذا سلمنا بأن لديها صفة التحكم فى الانفعالات ، فلا يبدو أن فى طبيعتها ما يفسر هذا التصرف الأخير ، وليس هناك أى سبب لأن تفعل ما قد فعلت . وكذلك فإن الموقف الرئيسى ، وهو قتل جان بأيدى أمه وشقيقته ، يفقد الكثير من تأثيره الدرامى ، لأنهم وفقاً لحقيقة العبث ، قد ارتكبا الجريمة فى غير مبالاة ، وكان الدافع لها على ذلك مزيجاً متقلباً من الصدفة والعادة . فعملية القتل لا تبدو فى نقطة من النقاط نتيجة للصراع المميت بين شخصيات حقيقية ، ذلك لأن التراجيديا فى مسرحية « سوء تفاهم » تدور فى حقيقة أمرها حول المألوفية واللامبالاة والخواء الإنسانى . وكان كامى قد عالج بنجاح كبير موضوع الفراغ العاطفى فى رواية « الغريب » إلا أن هذا النموذج من شخصيات العبث لا يقدر لها النجاح فوق خشبة المسرح ، فجو مسرحية « سوء تفاهم » الذى يستغرق فى حوار قاس عنيف ، يجعل منها مسرحية تقرأ فى اهتمام كبير ، ولو أنها تخفق فى التعبير عن نفسها تعبيراً كافياً لو أنها وضعت فوق خشبة المسرح .

ورغم هذا كله فإننى أرى أنه يمكن قراءة المسرحية باهتمام كبير ، لأننى كذلك لا بد أن أعترف بحبى لهذه المسرحية رغم ما فيها من ثغرات ظاهرة ، إن ما تمتاز به من قسوة شديدة وعزلة إنسانية يتيح لها فيما يبدو سمواً تراجيدياً ، ولو أن هذه الصفات من ناحية أخرى هى التى أضعفت منها لدى تمثيلها فوق المسرح . ولا بد من الاعتراف ، وإن كان ذلك على مضض ، بأن انشغال كامى بالعبث ، أدى به على سبيل المثال إلى تفسير المادة الدرامية المشحونة تفسيراً جردها من القوة والتأثير . إن الموقف الفلسفى الذى ترتكز عليه المسرحية ، والذى يقتضى إخفاق الشخصيات ، فى الإفصاح وفى التفاهم ، يؤدى آخر الأمر إلى الانهيار فى وجود التعبير عن الشخصيات ، وفى وجود التفاهم بينها وبين جمهور المسرح .

ولقد سبق أن رأينا أن مسرحيتى « كاليجولا » و « سوء تفاهم » تعالجان مسألة العبث ، أما المسرحيتان التاليتان « حالة حصار » و « العادلون » فتعبران عن انشغاله بعد ذلك بفكرة التمرد . إن قوة التمرد ضد العبث ، وبالذات ضد أشكاله السياسية والاجتماعية هى الموضوع الرئيسى فى مسرحية « حالة حصار » فالمسرحية تتناول عجز الديكتاتورية السياسية والجنون البيروقراطى فى نهاية الأمر ، وذلك أمام موقف الثورة الإنسانية الباسلة . وترد فعالية التمرد وقوة تأثيره مرات عديدة ، حتى أن سكرتير الديكتاتور يعترف بما لها من قوة حين يقول :

« على قدر ما تستوعب ذاكرتى ، أرى أنه يكفى أن يقهر الإنسان إحساسه بالخوف ويتمرد حتى تتصدع أجهزة الحكم ، ولست أدعى أنها تتوقف عن العمل ، فليس الأمر هكذا ، لكنها تتصدع على أية حال ، وأحياناً ما تنتهى بالتفسخ الكامل » .

ومن باب التعليق بصفة عامة على مسرحية « حالة حصار » نقول إنه بينما تذكرنا مسرحية « سوء تفاهم » برواية « الغريب » ، فإن هذه المسرحية الثالثة تذكرنا ببعض جوانب فى رواية « الطاعون » وفى كتاب « الإنسان المتمرد » ، فهى تستخدم نفس الرمز المحورى الذى فى رواية « الطاعون » وهو الوباء الذى يفتك بسكان المدينة ، بينما ينطوى ضحاياه على بعض سمات الحياة السياسية التى ينتقدها انتقاداً شديداً فى « الإنسان المتمرد » .

ونستطيع أن نتكلم عن الحدث فى المسرحية بشيء من الإيجاز ، فالطاعون مجسداً فى طاغية آدمى شرس ، يأتى إلى المدينة كانديز فى أسبانيا ، ترافقه سكرتيرة تحتفظ بقائمة عن أسماء سكان المدينة ، وكان فى مقدورها أن تصيب الأهالى بالوباء ، أو أن تحذف أسماءهم بجرة قلم ، ولكن الطاعون يقيم حكماً إرهابياً يدعمه بسلسلة من التدابير الإدارية التى تمثل البيروقراطية فى أسوأ صورها ، والتى يتولى تنفيذها شخص عدمى يدمن الخمر ويدعى نادا Nada . وفى المسرحية كورس من المواطنين العاديين يعبرون عن الاضطراب والغضب والخوف فى أجزاء مختلفة من المسرحية ، وثمة شاب يدعى ديجو يحب فيكتوريا ابنة أحد القضاة ، ويظهر شيئاً فشيئاً فى صورة البطل ، وفى آخر الأمر يتقبل الموت وينبذ الحياة مع فيكتوريا ، إلا أنه بفضل تصرفه الممزوج بالشجاعة والتضحية ينقذ مدينة كانديز من الطاعون / الطاغية . ومن الواضح أن مسرحية « حالة حصار » هى أكثر مسرحيات كامى طموحاً وتطلعاً إلى آفاق كبيرة ، فقد خلق كامى أسطورة جديدة ، ووضع فيها جوهر تحليله ونقده للمجتمع المعاصر ، كما استخدم الأسطورة نفسها لإعطاء فكرة عامة عما يقترحه من حل للمشكلات التى أثارها ، وذلك فى لغة أدبية . والمسرحية فى الواقع ، تعد تعبيراً فنياً عن بعض مواقفه الرئيسية ، ونستطيع تبين العناية الفائقة التى أولاها كامى للمسرحية من اشتراكه فى العمل مع « بارو » قبل إتمام المسرحية ، ويؤكد هذا الاهتمام من ناحية أخرى ، قوله إنه كتب بعض أجزاء المسرحية خمس مرات وست مرات أثناء عمليات الإعداد .

وتعد مسرحية « حالة حصار » من ناحية أخرى مغامرة تمتاز بالطموح ، فهى تحاول استخدام مختلف إمكانيات المسرح ، وهى لا تقتصر على مجرد أساليب درامية كثيرة مثل الغنائية ، والسخرية ، وعنصر التراجيديا ، والتصوير الساخر . وتشير عمليات التوجيه والإخراج المسرحى إلى استخدام التمثيل الصامت ، وبعض الحركات المعقدة من جانب الكورس ، هذا فضلاً عن الاستخدام الحاذق للمؤثرات الضوئية . وقد حدث هذا كله فى إخراج بارو للمسرحية ، وذلك باستخدامه خلفية من الموسيقى الصاخبة بقيادة هونجر ، كما قام بالوتس بأعمال الديكور الرائع ، وهو الفنان السيريالى القديم ، والصديق العليم بأعمال الديكور ، ونتيجة لهذا كله أصبحت النواحى السمعية والبصرية فى الإخراج ، من أهم سمات

المسرحية . وعندما مثلت المسرحية للمرة الأولى فى « مارينى » فى أكتوبر عام ١٩٤٨ قام بالتمثيل مجموعة كبيرة من نجوم المسرح ، وكانت هذه المجموعة تشتمل على « بارو » نفسه فى دور « دييجو » وماريا كاساريه فى دور فيكتوريا ، وبيتر برتن فى دور الطاعون / الطاغية ، ومادلين رينو فى دور سكرتيرة الطاعون ، وبيير براسيه فى دور نادا . بل إن أعضاء بارزين فى مسرح مارينى مثل سيمون فالير وجان ديزاى قبلا القيام بدور فى الكورس ، وتلك آخر ميزة من ميزات المسرحية ، وقد ارتاح لها كل من بارو وكامى بصفة خاصة ، واعتبرها الأول دليلاً على قوة فرقته وشدة تماسكها ، بينما نظر كامى إلى المسألة على أنها مدخل جديد لتجربة المسرح الجماعى الذى حاول إقامته فى الجزائر منذ اثنى عشر عاماً قبل ذلك فى مسرحية « ثورة الأوسترياس » .

وكما هو الحال فى مسرحية « سوء تفاهم » نجد أن موضوع « حالة حصار » يتسم بالأهمية والطرافة ، وما نراه سبباً فى كتابته للمسرحية ، يفصح عن قدر كبير من الخيال والروح ، وعلى الرغم من كل هذه المزايا ، وبالرغم من مساعدة كل من بالتوس وهونجر ، فقد كان فشل هذه المسرحية أكبر من فشل مسرحية « سوء تفاهم » ، ولهذا السبب لابد من القول ، إن الاهتمام النقدى بمسرحية « حالة حصار » أخذ يتجه أساساً إلى محاولة دراسة أسباب فشلها وفهمها بوضوح . وقد كانت أغلب الانتقادات التى وجهت للمسرحية بعد العرضين الأول والثانى تلقى اللوم على بارو ، وكان الرأى السائد أن بارو لسوء الحظ قد أثر على كامى ( أقنعه بقبول مبدأ المسرح الجماعى ) بما فيه من مزج أبعد ما يكون عن الصواب بين الأساليب المسرحية وتركيزها على التمثيل الصامت ، والغناء الكورالى وتركيزه غير الملائم على الديكورات ، واستخدام الموسيقى من حين لآخر . ولقد كتب جان مودوى Jean MauduiT فى « الشهادة المسيحية » Temoignage chretien فى ٥ نوفمبر عام ١٩٤٨ يقول : « إن بارو قد ابتلع كامى » ولم يحاول كامى أن يقلل من فضل بارو عليه ، بل هو يقر بذلك عن رضا فى مقدمته للطبعة المنشورة من المسرحية . ومن الواضح أيضاً ، أنه يقبل فى روح من الاعتدال الأخلاقى ، المسئولية الكاملة لكل ما فى المسرحية من أخطاء ونقاط ضعف . وقد نتصور أن اهتمامه الصريح بالجوانب التكنيكية فى الإخراج ، جعله يشارك بارو عمله ، لا عن

مجرد الرغبة ، ولكن بدافع من الحماس . وفى اعتقادى أنه من الخطأ إرجاع فشل المسرحية إلى المخرج ، فالأسباب الرئيسية التى يرجع إليها هذا الفشل يكمن فى المسرحية ذاتها ، وليس فى طريقة العرض . وحتى لو كان البناء غير المحكم ، والإيقاع غير المنتظم من النتائج التى تطلبها عمل بارو ، فمن الحقيقى أن أكبر العثرات وأهمها تكمن فى المسرحية ذاتها من حيث هى مسرحية ، ولا بد من إرجاع هذه الأسباب إلى كامى نفسه .

لقد صورت مسرحية « سوء تفاهم » العبث باعتباره جزءاً أساسياً فى الوجود كله ، وكان الموضوع الرئيسى للمسرحية موضوعاً ميتافيزيقياً ، كما استلزم قدراً من النمطية سواء فى رسم الشخصيات أو فى أسلوب حديثهم . أما فى مسرحية « حالة حصار » فإن كامى يتجه إلى الجانب المادى للعبث ، كما يتمثل فى العمل السياسى والاجتماعى ، ويصور المحال باعتباره مصدراً لنوع خاص من حماقة الإنسان ، حتى لقد أصبح التعبير عن العبث أو تصويره بلغة السياسة والاجتماع موضعاً لهجمات كامى التى اتصفت بالسخرية . وعلى الرغم من أن مفهوم العبث فى هذه المسرحية أقل تجريداً ، إلا أن طريقة الأسلوب لا تزال على ماهى عليه ، إن لم تزد فى مسرحية « سوء تفاهم » وهنا يبدو قدر من التناقض وعدم التوافق ، صحيح أن هناك عدداً كبيراً من القصص الرمزية الناضجة فى السياسة والاجتماع ، إلا أنها جميعاً كانت تتسم بالموقف الانتقادى وذلك فى العصر الحديث .

وأهم ظاهرة درامية فى المسرحية هى ظهور دييجو فى صورة البطل وقهره الطاعون ، ويعرض كامى على جمهور المسرح حلاً للمشكلات التى أثارها ، والشرور التى عرضها عليهم من خلال تقديمه لدييجو ؛ إلا أن دييجو أكثر من مجرد رمز فى هذه المسرحية النمطية الاتجاه ، وقد يشير إلى الحل بلغة التمراد وعدم الإذعان ، لكن هذا الحل ، بل الجانب الإيجابى كله فى المسرحية ، يفقد الكثير من قوته نتيجة للتعبير عنه بهذه الصورة المجردة . وسبق أن رأينا فى حالة « الإنسان المتمرد » أن مفهوم التمرد له جوانبه التى لا تبعث على الإقناع حتى لدى مناقشته بلغة عملية مباشرة ، أما فى مسرحية « حالة حصار » فقد انتهى به الأمر إلى الحشو التجريدى فى الكلام ، الأمر الذى يهاجمه كامى فى مواضع أخرى . ومثل العبارات التالية لا يقتصر على عدم إثارة أى نوع من الإحساس ، بل يثير الغيظ والحنق ، يقول

دييجو : « أوه ، أيها التمرد المقدس ، يا مجد الشعب ورفضه الحى المتمدد ، امنح هؤلاء المواطنين الذين كممت أفواههم ، قوة صراخك » .

وقد أدى هذا التناقض بين الموضوع العملى للمسرحية وبين معالجتها بطريقة مجردة ، إلى نتيجة غير موفقة . وهكذا أصبحت مسرحية « حالة حصار » نتاجاً مختلط الأصول توحى أحياناً بأنها مسرحية اجتماعية معاصرة ، وتوحى أحياناً أخرى بأنها تدور حول أخلاقيات العصور الوسطى ، وتمتزج السمتان فى المشهد الواحد ، أما تأثير ذلك على الشخصيات فتأثير غير محدود . وعلى الرغم من أن كلا منهم له اسمه الخاص ، واشتراكه فى المواقف المألوفة من الاضطهاد والعنف ، إلا أنهم لا يزالون مجرد رموز لأفكار مجردة من قبيل « العدمية » و« المشروعية » و« العبث » و« التمرد » و« الحب الرومانسى » ... الخ ، وهو ما نلاحظه بصفة خاصة فى المشاهد الغرامية بين دييجو وفيكتوريا ، بل إن فيكتوريا تفتقر حتى إلى الدفء والتأثير الإنسانى الموجودين عند ماريا فى مسرحية « سوء تفاهم » ويتصف الحوار التالى بين العاشقين بالمألوفية وعدم الإقناع :

دييجو : لقد حرموا الحب ! أوه ، سأفتقدك بكل خلجة فى كيانى .

فيكتوريا : لا ! أتوسل إليك .. أعرف ماذا يريدون ، إنهم يفعلون كل شىء لكى يجعلوا الحب شيئاً مستحيلاً ، لكننى سأكون أقوى منهم جميعاً .

دييجو : أما أنا فلست أقوى منهم ، وتلك هزيمة لا أحب أن تشاركينى فيها .

فيكتوريا : أنا قوية الإرادة ! ولا أعترف إلا بحبى لك ، ولا يخيفنى شىء بعد الآن ، وإذا سقطت السماء من فوق ، فسأصيح بأعلى صوتى معبرة عن سعادتى قبل أن تسمعنى وأنا ممسكة براحة يديك !

دييجو : ولكن السماء التى تهيمن علينا تنطوى على الألم !

فيكتوريا : يكفى ما أحمله من أثقال حبى ! لن أزيد نفسى أثقالاً على أثقال بتحمل عبء الحياة ! هذا عبء الرجال ، وهو أحد الأعباء التافهة العقيمة الصغيرة ، التى تقومون بأدائها معشر الرجال ، لكى يتسنى

لكم التهرب من الصراع القاسى الوحيد .. قسوة حقيقية .. تتهربون من النصر الأوحد .. الذى يحق لكم أن تفخروا به !

دييجو : كم أنت جميلة ، وكم كنت أود أن أحبك لو لم أكن أخافك !

فيكتوريا : وكم يبدو خوفك هذا تافهاً ، إذا كنت ترغب حقيقة فى حبى !

دييجو : بل أحبك ، إلا أننى لا أدرى من منا على حق !

ومثل هذه المحاورات لا تنتمى لا إلى الأسلوب الطبيعى ولا إلى الأسلوب الشعرى ، فما تنطوى عليه من جمود وتنميق ظاهر ، يذكرنا بأسوأ ما ورد من حوار فى مسرحيات هوجو ، فها نحن نرى فيكتوريا ودييجو يتحدثان بصورة متوزاية ، وتخفق أحاديثهما فى الالتقاء ، كما أنها تفتقر إلى الإقناع وإلى الصفة الشعرية .

وثمة شخصية من أقوى الشخصيات الأساسية فى المسرحية وهو نادا ، فهو لا يؤمن بأى شىء على الإطلاق ، ويصور إحساساً سافراً بالفكاهة ، وهو مدرك لحقيقة العبث ، لكنه يجد المهرب من نتائج واقعيته فى تعاطى الخمر . وهو بوجه عام يتغاضى عن العبث ويقول : «إنه من الأفضل أن تتواطأ مع السماء فى جرمها ، ولا تكون ضحية من ضحاياها» ص ٢٣ .

أما موقفه العدمى فيجعله أبعد من أن يناله الطاعون أو يقضى عليه ، وهو نفس الموقف العدمى الذى يدفعه لأن يكون أداة فى يد الطاغية . ويثبت أنه عميل مثالى للدولة ، يطبق النظم والقوانين وهو أول من يعلم بمدى سخفها . وعند تمثيل مسرحية « حالة حصار » وجدت أمراً يدعو للدهشة هو أن نادا أقرب إلى تصوير الشخصية ذات السمات الإنسانية ، وأن قراءة المسرحية للمرة الثانية لا تكاد تؤكد هذا الانطباع ، غير أننى أرى أن التجربة الأولى كان مرجعها أساساً إلى موهبة براسير Brasseur الخاصة فى إضفاء الحياة على الدور الذى قام به .

وثمة سلبية أخرى تتصل بالسلبية السابقة التى تكلمت عنها ، وهى تنبثق من التنازع بين أهداف كامى التعميمية ورغبته فى خلق تأثير مباشر قدر المستطاع . وقد كتب هنرى مانان Henry Magnan فى جريدة « لوموند » بتاريخ ٢٧ أكتوبر ١٩٤٨ مقالاً قال فيه على لسان كامى إنه كان يريد فى « حالة حصار » أن يعبر عن

بعض الأفكار التى تعذر عليه أن يصوغها فى روايته صياغة دقيقة . ويصور كامى وهو على حق فى ذلك أن مسرحية « حالة حصار » ليست مجرد إعداد مسرحى لرواية « الطاعون » بل هى محاولة للاستفادة من الإمكانيات الخاصة التى يتيحها المسرح لتبادل الآراء تبادلاً مباشراً بين مؤلف المسرحية وجمهور المسرح . ونتيجة لهذا ظل المرض فى رواية « الطاعون » وباء يظهر بصورة غير مباشرة فى تأثيره على الناس ، بينما يصبح فى مسرحية « حالة حصار » أحد الشخصيات الممثلة للطاعون ، ويصبح له منظر شبيه بمنظر هيملر Himmler والحقيقة أننا نرى بيير برتن فى العرض الذى قدم على مسرح المارينى مرتدياً الزى الرمادى المعروف ، واضعاً على عينيه نظارة بلا شنابر ، كما نجد السكرتيرة مرتدية فستاناً رمادياً يعيد إلى الأذهان ما كان يسمى « بالجرذان الرمادية » وذلك فى أثناء فترة الاحتلال الألمانى . وعندما نضيف إلى هذا كله الخلفية الأسبانية للمسرحية ، وتصويرها الدقيق لمظاهر الستالينية ، ستتحقق من أن تصوير الطاعون على هذا النحو الخاص ، يصبح مضطرباً ومتقطعاً ، وأن الهدف الصريح لدى كامى الذى ضمنه رده على نقد جبرييل مارسيل كان كتابة مسرحية تستهدف مهاجمة الاستبداد بوجه عام . وهذا بلا شك ، يفسر الإشارات المختلفة إلى السياسة ، وهو ما أراه غير مرفق وضارا بالمسرحية .

ولم يكن الطريق الصحيح لتحقيق صدق ما يقوله هو حشو المسرحية بالإشارات الملتوية إلى هتلر ، وفرانكو ، وستالين ، ولكن فى استعماله صورة عامة من النقد تتناسب مع الهدف العام لهذا النقد . ويشتمل الإطار المجرد للمسرحية على قدر كبير من التفصيل المغالى فيه فى غير حماس ، فبدلاً من إثارة موضوع معاصر عن حالة الأسطورة الحديثة ، نجد كامى يضعف من القوة الأسطورية لمسرحية « حالة حصار » بأن يجعل منها خليطاً مفككاً من التلميحات العصرية . وهذه الإشارات كما يتناولها كامى ، تعد ضعفاً جديداً فى المسرحية . فهى دائماً ما تعطى تعبيراً واضحاً ومألوفاً ، لما يظل فى جوهره موقفاً إنسانياً رائعاً ، فالحوار بين حاكم كاديز وبين الطاعون ، عندما يتنازل الأول عن سلطته وقوته للأخير ، يعد دليلاً على ذلك ، وهو باعتباره تصويراً سافراً لحادثة سياسية ، وصل فى وضوحه إلى درجة الصبيانية . ويصدق نفس الشىء فى رأيى ، على محاولة « نادا » تفسير حذف أصوات المعارضة ، أما الموضوع الرئيسى الآخر ، وهو البيروقراطية ، فأحياناً ما

يعالج بنفس الصورة . وثمة نوع من المألوفية فى بعض الوسائل التى يستعملها مثل الثلاثة عشر نسخة من شهادة ميلاد الصياد ، يحتفظ بواحدة لنفسه ، والباقى لتسهيل العمليات الإدارية ، بل إن نوع السخرية التالى ، شىء مألوف فى الأغانى المعادية للحكومة فى ملاهى Chansonniers الغناء فى باريس .

نادا : الأمر فى منتهى السهولة ! اللائحة ١٠٨ ، مذكرة بشأن إعادة تنظيم المرتبات الأساسية والأجور الإضافية بحيث تنطوى على إلغاء المرتب الأصلى ، وإطلاق الدرجات الصغيرة إطلاقاً غير مشروط ، يمكنها من الحصول على الحد الأقصى للأجر ، الأمر الذى لم يتخذ بشأنه قرار بعد . وهذه الدرجات بعد خصم الزيادات الممنوحة بشكل صارخ فى لائحة ١٠٧ ، سيستمر حسابها بخلاف الشروط المعروفة باسم بنود إعادة التصنيف ، وفقاً للأجر الرئيسى السابق إلغاؤه .

وليس من العدل أن نختتم كلامنا دونما إحساس بكلمة مدح تقال فى مسرحية « حالة حصار » فأفضل جانب فى المسرحية ، بخلاف موضوعها الرئيسى ، هو دور الكورس ، فأحاديث الكورس لها انفعالات غنائية ، وهى دائماً ما تنجح فى تصوير دور المواطن العادى فى كاديز ، باعتباره الضحية التى تعانى من حلول الكارثة . كما أن بعض الوسائل الدرامية التى استخدمها كامى تستحق الإعجاب ، ورغم ظهور المسرحية على المسرح مضطربة إلى حد الفوضى ، فإن الاستخدام الدائم لصوت صفارة الإنذار كان له تأثيره ، كما أن التوتر الدرامى كان يتمخض عنه إغلاق أبواب المدينة الستة إغلاقاً تدريجياً .. الواحد تلو الآخر . وعلى الرغم من هذه التفصيلات ، والسخرية التى تتصف بالذكاء وتشع بالحيوية ، وبالرغم من هذا كله ، فإن مسرحية « حالة حصار » تفشل فى نهاية المطاف ، وقد وصف كامى المسرحية لأحد النقاد (كلود اوتى Claude Outie فى صحيفة لورور L;Aurore ) بأنها كانت محاولة لمجاراة المسرح فى عصر الملكة اليزابيث ، إلا أن نتيجة هذا الطموح ، كانت مجموعة من الأساليب والعصور المسرحية تراوح بين المسرحية الأخلاقية ، والنكتة التى تقال فى ثنايا الأغانى ، كما ترك المسرحية بلا ترابط فى الشكل والمضمون .

ويظهر كامى عند هذا الحد ككاتب مسرحى على أنه يسير سيراً منتظماً فى طريق الاضمحلال ، وهذا الطريق يبدأ من النجاح الذى صادفته مسرحية « كاليجولا » ثم الفشل النسبى لمسرحية « سوء تفاهم » الى أن يصل الى الفشل الأكبر حين يرفض النقاد والجمهور مسرحية « حالة حصار » . اما فى حكمنا على مقدرة كامى الرئيسية ككاتب مسرحى ، فلا يجوز أن نترك العثرات ، فالثغرات فى مسرحيتيه التاليتين هى التى حجبت الموهبة الدرامية الأصيلة التى أظهرها فى مسرحية « كاليجولا » . صحيح أنه لا ينبغى التغاضى عن مثل هذه الثغرات بهذه البساطة ، ولكن الصحيح أيضاأن هذه الثغرات جاءت نتيجة لأسباب متعددة ، وفى تقديرى أن مسرحيات كامى لم تفشل إلا لاتصاف هدفها الدرامى بالأصالة والطموح ، اما عثراته فمرجعها إلى عدم تحكمه الكافى فى مواهبه الدرامية أكثر من افتقاره إلى أية مقدرة باعتباره كاتباً مسرحياً . وحين تتعثر مسرحياته ، ينبغى أن ننظر اليها فى السياق الذى كان كامى يريد أن يقدمها فيه ، كما أن مفهومه لهدف الدراما ومجالها ينير لنا السبيل فى هذا الموضوع . فهو يصف الدراما بأنها أكثر الأشكال الأدبية صعوبة ، لأنها تعمل على التعبير بصورة أصيلة عن أفكار سامية لقبلها الجمهور ، حيث يجلس الأغبياء الى جانب الأذكياء ، وحتى يتسنى نجاح مثل هذه المسرحية ، فإن الأمر يقتضى قدراً كبيراً من المهارة . وإذا حكمنا على مسرحيتى « سوء تفاهم » و « حالة حصار » بهذا المقياس ، لكانت النتيجة أنهما مسرحيتان فاشلتان ، الا أن النقد المعارض لمسرحية « سوء تفاهم » لا يقترب من محاولتها التى اتصفت بالمغامرة فوق خشبة المسرح . كما أن « حالة حصار » لا تزال المسرحية التى تذكرنا بما يستحق أن يقال ، وبأن المسرح يمكن أن يكون وسيلة مثلى للتعبير عن الكثير من آراء كامى .

إذن ، فليس مما يبعث على الدهشة فى مثل هذه الظروف أن تستتبع أقل مسرحيات كامى نجاحاً وهى مسرحية « حالة حصار » مسرحية أخرى ، تعد أفضل ما أنتج كامى من اعمال درامية على الإطلاق ، وهى مسرحية « العادلون » . فى هذه المسرحية بالذات ، كان الموضوع ملائماً كل الملاءمة لموقف كامى العام من الحياة ، ولآرائه عن طبيعة المسرح وأهدافه . والواقع أن الأمر لم يقتصر على وجود علاقة متسقة بين أفكار كامى وبين موهبته المسرحية ، بل ساعدت على امتزاج هذين العنصرين وتفاعلهما بحيث ينتجان تجربة مسرحية قومية . كما أن الجمهور لم يقتصر فى

رأيه على أن مسرحية « العادلون » أجمل ماكتب كامى ، بل عدوها أقوى المسرحيات تأثيراً ، من بين ما وصل إلى خشبة المسرح الفرنسى فيما بعد الحرب .

وقد تم تمثيل مسرحية « العادلون » لأول مرة فى مسرح هيبرتو بباريس فى ديسمبر عام ١٩٤٩ ، وأخرج المسرحية بول اوتلى ، وقام بأعمال الديكور الرسام الشاب ج دو روزانى G.de Rosany أما الدوران الرئيسيان لكل من كاليبف ودورا دوليبوف ، فقد قام بأدائهما. سيرجى ريجيانى وماريا كاساريه . وتقع أحداث المسرحية فى موسكو فى عام ١٩٠٥ ، أما الحدث الرئيسى فهو اغتيال الدوق الأكبر سيرجى ، وهو خال القيصر ، على يد طالب يدعى ايفان كاليبف . وكان ايفان ينتمى إلى جماعة من الإرهابيين المثاليين يتزعمهم بوريس سافينكوف Boris Savinkov كما تضم من بين أعضائها البارزين فواناروفسكى Voinarovski وساسونوف Sasonov ودورا بريليانت Dora Brilliant وهؤلاء فى الحقيقة هم « القتلة الرحماء » الذين تكلم عنهم كامى بإعجاب فى كتابه « الإنسان المتمرد » . وكما هو متوقع ، نجد أن شخصيات عديدة فى المسرحية قد رسمت على غرار شخصيات تاريخية واقعية ، فدور دورا دوليبوف تمثله دورا بريليانت ، وبوريس أنيكوف يمثل بوريس سافينكوف ، والكسس فوانوف يمثل فواناروفسكى . وقد أعطى كامى لكاليبف اعتباراً خاصاً فأبقى على اسمه كما هو فى الواقع . ومن الواضح كذلك أن كامى استرشد فى كتابته بما كتبه أفراد الجماعة أنفسهم ، بما فى ذلك مذكرات سافينكوف كما استعان فى هذه المسرحية بمصادر تاريخية أخرى . بل هو فى الواقع يدى الصدق التاريخى للمسرحية كلها ، وذلك فى مقال قصير نشرته صحيفة «كومبا » فى ١٢ ديسمبر عام ١٩٤٩ جاء فيه :

« مهما ظهر فى المسرحية من مواقف تتصف بالغرابة ، فهى مع هذا صادقة من الناحية التاريخية ، لقد عاش جميع شخصيات المسرحية فى الواقع ، وكانوا يتصرفون بالطريقة التى أصفها ، إننى لم أتعد محاولة إسباغ صفة الاحتمالية لما كان صادقاً بالفعل » .

ويرفع الستار أثر عودة ستيفان فيدورف لتوه من السجن ، ودخوله فى مناقشة مع انينكوف ودورا وكاليبف حول مشروع اغتيال الدوق الأكبر. وينشب خلاف جوهرى بين موقف ستيفان وموقف كاليبف ، فالتجربة المريرة التى عاشها

ستيفان فى السجن جعلته يشعر بحقد عميق تجاه الطبقة الأرستقراطية الحاكمة فى روسيا ، ولا يتورع عن القضاء عليهم بأية وسيلة ، فهو لا يثق ، إن لم يكن يزدرى مثالية كاليبف الكامنة وراء قبوله القيام بدور الإرهابى . ولكننا هنا فى الواقع أمام صراع بين المثل وبين الفعالية التى تجرى فى تاريخ الحركة الثورية كلها كما وصفها كامى فى كتابه «الإنسان المتمرد» ، ويؤيد كاليبف فى موقفه كل من دورا وأنينكوف ، وذلك فى إصراره على أن يحافظ على مثله العليا نقية ، وأن يحول دون ترديها ، إلى ما وصل إليه موقف ستيبان . فهؤلاء المثاليون الإرهابيون يعتقدون أن حركتهم بمثابة نظام من أنظمة الفروسية ، مما يؤدى إلى انشغال كاليبف بفكرة الانتحار ، وهو الأمر الذى لا يفهمه ستيبان . فكل من كاليبف ومن بعده دورا يعتقد أن موته هو الطريق الوحيد لإنقاذ الآخرين من الموت فى سبيل خدمة مثله الأعلى . إنه ينتمى إلى جماعة من الثوريين الذين ينظرون إلى ما يقومون به على أنه نوع من الاستشهاد أو الحرب المقدسة . ويسدل ستار الفصل الأول على محاورة بين دورا وكاليبف تظهر بعض الشكوك حول قدرة كاليبف على القيام باغتيال الدوق الأكبر ، ومع هذا ، فإن كاليبف يبدو واثقاً من نفسه ، مرتاحاً للأنباء التى تفيد بزيارة الدوق للمسرح فى اليوم التالى ، وهذا يعنى أن ميعاد الاغتيال ومكانه قد تم تحديدهما فعلاً فى نهاية الأمر .

ويتضح من هذا أن الفصل الأول لم يكن يتضمن حدثاً ذا مغزى بغيض ، وعلى الرغم من ذلك فهو ينطوى على جو من التوتر الدرامى الصحيح . ويتكون هذا التوتر بثلاثة طرق : أولاً ، نجد دراما الحدث المقبل أو وشيك الوقوع ، ويسيطر على الحوار أحساس باقتراب موعد محاولة إلقاء القنبلة على عربة الدوق الأكبر ، هذه الحادثة الوشيكة الوقوع ، والتى هى آخر ما وصلت إليه خطتهم فى الأسابيع السابقة ، لها تأثيرها المحتوم على أعصاب الشخصيات الرئيسية ، وينقل كامى بمهارة قلقهم واضطرابهم إلى الجمهور . ثانياً ، يسيطر على الفصل الثانى جو من الخطر ، حيث أن احتمال اكتشاف أمرهم لا يزال قائماً . ومن هذه الزاوية ، نرى أن المقابلة التى نشهدها تقع وسط مجموعة من الظروف يطغى عليها قلق غريب . ثالثاً ، هناك بعض الحقائق التى تظهر من الحوار بين ستيبان ودورا ، تلقى ظلالاً من الشك حول مقدرة كاليبف على القيام بهذه المهمة . كما أن الشك فى كيفية تبرئته لنفسه يشكل

عاملاً آخر فى زيادة التوتر ، ولو أن ثقته بنفسه لا تبعث الاطمئنان فى نفوسنا بصورة كاملة ، خاصة أنه يعتمد على الألفاظ فى خداعه لنفسه . وهكذا نرى عندما تشير دورا إلى الدوق الأكبر ، على أنه لا يزال من بنى الإنسان ، وأن عينيها قد تلتقيان ، وأنه عندئذ قد يعجز عن إلقاء القنبلة ، يجيب كاليف بقوله : « أنا لا أقتل الدوق ، ولكننى أقضى على حكومة مستبدة » .

ويذكر الإنسان عرضاً فى هذا المجال قتل جوريه Jaures على يد فيلين Villain ، حيث اعترف فيلين أنه فى اليوم السابق على قيامه بعملية الاغتيال فى شارع « كرواسان » كان جوريه يمر على قيد ياردتين منه ، إلا أنه عجز عن إطلاق النار عليه . إن عملية اغتيال جوريه سبقتها فى الواقع محاولة لم تنجح ، ويرجع ذلك كما يقول فيلين إلى التقاء نظراتهما ، فلقد رأى فيلين فى عينى جوريه سمواً وطيبة ، حتى أنه شعر باستحالة اغتياله فى هذه اللحظه . ويحدث موقف مماثل لهذا الموقف أو للموقف الذى تخيلته دورا خارج المسرح ، أثناء الجزء الأول من الفصل الثانى . ويخفق كاليف فى إلقاء القنبلة عندما يجد أن الدوق قد اصطحب معه طفلين ابن وابنة أخته ، وكانت الدوقة الكبيرة ترافقها فى العربة ، رغم أن كاليف لم يرها فى تلك اللحظه ، ويقول فى وصف الحادثة : « لقد حدث كل شئ .. بسرعة خاطفة ، هذان الوجهان الصغيران اللذان يبدو عليهما ملامح الجد ، وهذا الثقل المضطرب فى يدى .. على أن ألقى به عليهما .. هكذا .. أوه ، لا ! لا أستطيع أن أفعل هذا » .

ويتمخض عن هذه الحادثة حتمياً ، الصراع بين كاليف وستيبان الذى دار حوله الفصل السابق ، وهذه حالة ملموسة من شأنها أن تزيد من حدة خلافهما . وقد أجاب ستيبان رداً على سؤال لدورا بأنه لا يتورع عن قتل أحد الأطفال إذا طلبت منه المنظمة الثورية ذلك ، اما كاليف فيؤمن أن مثل هذا الموقف يتعارض مع الشرف ، ويضيف فى انفعال ، أنه سينفصل عن المنظمة يوم تنفصل الثورة عن الإحساس بالشرف . وبخلاف ذلك ، ينظر ستيبان إلى الشرف على أنه شئ كمالى لا يتوافر الا عند أولئك الذين يركبون عربات ملكية ، فهو لن يتورع عن القيام بأى عمل يعتقد أن من شأنه المساعدة على تحقيق الهدف الأبعد ، وهو إنتشار العدل .

اما كاليف فيرفض مثل هذا الموقف لأنه يضع مبادىء الأخلاق فى مركز ثانوى بالنسبة للفعالية المزعومة ، كما أن هذا الموقف لا يتردد فى زيادة مقدار الظلم فى اللحظة التى يعيش فيها ، والمكان الذى يوجد عليه باسم عدالة غير مؤكدة تسود المستقبل .

وهكذا يستتبع الدراما الاستهلالية فى الفصل الثانى ، وهى دراما إخفاق كاليف فى القيام بعملية الاغتيال ، صراع أخلاقى عنيف بين ستيبان وبين أعضاء الجماعة الآخرين ، ويتجسد هذا الصراع فى محاورة رائعة تمتاز بالحركة والحيوية ، وذلك لأنه يتيح لكامى بصفة خاصة أن يتناول بانفعال موضوعاً يحس نحوه إحساساً عميقاً .

ونعود فى الفصل الثالث ، وذلك بعد مضى يومين ، إلى الترقب الذى يسوده التوتر ، والذى يسبق المحاولة الثانية لاغتيال الدوق الأكبر . وبعد إخفاق كاليف فى المرة الأولى ، والجدال الذى تلا ذلك ، نجد أمامنا برهاناً جديداً من زاوية جديدة ، عن طهر هؤلاء الإرهابيين المثاليين ونبلهم ، ويتضح هذا ، عندما يفقد فوانوف Voinov أعصابه ، ولو أن ذلك لم يقلل من حماسته الثورية ولا من ولائه ، بل الواقع أنه هو الذى وصف المنظمة بأنها نظام فروسى ، إلا أنه يضيف على ذلك قائلاً : « أنا لم أخلق لأكون إرهابياً » ص ٩١ كما يقول كاليف فيما بعد للدوقة الكبيرة « لم اخلق لأكون قاتلاً » ص ١٤٧ ، أما أنينكوف زعيم المنظمة فيتقبل موقف فوانوف فى تفهم كبير . ويذكرنا هذا أيضاً بأنه إنما انضم إلى الحركة الثورية بدافع من الإحساس الأخلاقى بالواجب شأنه شأن كاليف ودورا ، هذا الإحساس الذى لا يمكن أن يستبعد استبعاداً كاملاً حنينه إلى عالم سعيد خال من الهم الذى كان يعيش فيه قبل تكريس حياته للحركة الإرهابية . وتزداد الصفات الإنسانية الكامنة خلف مختلف الأدوار التى تؤديها شخصيات المسرحية ، تزداد وضوحاً بتطور الفصل ، كما أن الصراع الذى كابده كل من دورا وكاليف بين حبهما وبين ما يتحملان من تبعات ثورية ، يتجسد فى محاورة مؤثرة تبعث فى هذه الشخصيات قدراً آخر من الحياة . والواقع أن هذا الفصل يهمنا بالدرجة الأولى فى زيادة معرفتنا بالشخصيات باعتبارها شخصيات آدمية ، وذلك قبل تكريس حياتهم لعمليات الاغتيال ، فعملية الاغتيال نفسها ، أعنى قتل الدوق الأكبر ، تتم خارج خشبة

المسرح فى اللحظات الاخيرة من الفصل . وهنا يقوم كاليف بالمهمة الموكلة اليه ، وهكذا تجدد الحادثة التوتر الدرامى للفصل ، ويزيد من هذا التوتر ان مغزى الفصل وطرافته تضاعفه النظرة النافذة التى أتيحت لنا قبل ذلك بقليل فى أذهان الإرهابيين كجماعة واحدة ، وفى ذهن كاليف بصورة خاصة .

ويظهر نجاح عملية الاغتيال فى نهاية الفصل الثالث، على أنها الذروة الدرامية الواضحة للمسرحية بأسرها ، وأن وضع الحادثة عند هذا الحد بالذات ، ثم اطالة المسرحية بعد ذلك يعنى أن كامى يعرض نفسه لمشكلة جذب انتباه الجمهور لفصلين تاليين . وينجح كامى نجاحا مدهشا فى تحقيق ذلك عن طريق ثلاثة مواقف درامية يتطور فيها الموقف وراء الآخر . حيث زنزانة كاليف ، وحيث السجين الآخر الذى يدعى فوكا Foka والذى يجئ به السجان لتنظيف الزنزانة . وتوضح المحاورة التالية بين كاليف وفوكا أحد المنتمين إلى الطبقة الكادحة ، الهوة الكبيرة المزعجة بين المفاهيم المثالية لدى الإرهابيين ومفاهيم العامة الذين يعملون من أجلهم . وكانت دورا قد ذكرت فى الفصل السابق احتمال وجود هذه الهوة ، فهى ليست فكرة جديدة فى حد ذاتها ، وإن كانت مع هذا ذات تأثير خاص فى سياق المسرحية . ويرتفع المشهد إلى مستوى درامى رفيع عندما يكشف فوكا عن أنه جلاد السجن ، وفور اعتراف فوكا يدخل سكوراتوف Skuratov قائد الشرطة ، وينتج عن ذلك موقف درامى آخر ، حين يحاول سكوراتوف فى كثير من الصراحة والدهاء ، محاولة فاشلة الغرض منها استدراج كاليف إلى الكشف عن أمر رفاقه ، فهو يلعب فى وضوح على شكوك كاليف ، بل من المحتمل أن يعيد إلى ذهنه نقاشه مع ستيبان حين يقول : « يبدأ الإنسان فى السعى إلى تحقيق العدالة ، فينتهى به الأمر إلى تكوين منظمة بوليسية » وترتفع المسرحية إلى ذروة من الانفعال حين يدخل عليه الزائر الثالث وهى الدوقة الكبيرة ، فقد جاء سكوراتوف باقتراح لإصدار عفو سياسى ، وفى هذه اللحظة تصل الدوقة ومعها غفران مسيحى كهبة خاصة منها ، إلا أن كاليف يرفض مساعدتها كما يرفض دعواتها . وهكذا يواجه كاليف ثلاث مغريات .. إغراء اليأس ، الإغراء بكشف أمر رفاقه ، إغراء التخلى عن مثله العليا . وهو ينجح فى مقاومة الإغراء فى صوره الثلاث ، إلا أنه يستسلم لإغراء آخر أثناء العملية ذاتها ، ويتضح هذا فى رأيى ، من رغبته اليائسة فى تحقيق

نوع من الاستشهاد . وحتى يبرر أمام نفسه اغتياله للدوق الأكبر يصر على التضحية بحياته ، والإغراء فى هذه الحالة يعد نوعاً من « الانتحار السامى » ، وهى الرغبة فى رد اعتباره لنفسه بالقضاء عليها ، وهو لا يقاوم هذا الإغراء ولا يرغب فى مقاومته .

وهكذا لا يعد الفصل الرابع هبوطاً بعد الذروة التى وصلت إليها الأحداث بعملية الاغتيال ، بل على العكس ، ينطوى هذا الفصل على مادة درامية ذات مستوى رفيع ، تزيد فى القوة من مقدار طهر كاليبيف ونبله . ويعد الفصل الخامس ضرورياً بالنسبة لبناء المسرحية ، وذلك للوصف الذى يحتوى عليه استقبال كاليبيف للموت شنقاً بلا أدنى خوف ، كما أن هذا الفصل يتيح لكامى إضافة تفصيلات جديدة على جانب من الأهمية لبعض الصور التى رسمها للشخصيات الأخرى ، فتظهر دورا على أنها شخصية تنزع إلى السيطرة ، فيوافق أنينكوف على أن تكون هى أول من يتولى إلقاء القنبلة الثانية ، وهذا هو الحل الذى توصلت إليه ، بعد أن تحققت من إخفاقها فى حب كاليبيف ، مثلما توصل هو نفسه الى حل أخير للصراع بين ضميره وبين أفعاله السياسية . وتشير كلمات دورا : « من الأسهل أن يموت الإنسان تفادياً للصراع الداخلى ، من أن يظل يكابد هذا الصراع » ، تشير هذه الكلمات إلى أن كليهما دورا وكاليبيف لم يتوصلا إلى حل حقيقى لهذه المشكلات . اما الحل الذى يجعل من المشكلة أمراً يسيراً ، فيتكرر تأكيده فى الكلمات الأخيرة من المسرحية ، وهى الكلمات التى تخاطب بها دورا كاليبيف بعد إعدامه : « ليل قارس .. وما زال الحبل هو الحبل .. ما أسهل كل شيء الآن » .

لقد كتبت هذا الوصف المستفيض بعض الشيء لمسرحية « العادلون » حتى يتسنى التعبير عن شيء من جو المسرحية ونوعيتها ، ولا يمكن تذوق المسرحية تذوقاً سليماً إلا عند مشاهدتها وهى تمثل فوق خشبة المسرح . وتعد المسرحية فى تأثيرها الدرامى وقوتها الأخلاقية وليدة معاصرة لتراث كورنى فى المسرح الفرنسى إبان القرن السابع عشر[1] .

---

(١) عند كورنى وغيره من الكلاسيكيين الفرنسيين ، أنه يصبح عرض بطل خير لا شر لديه فى المأساة ، يتعرض لاضطهاد ظالم استبدادى ، على شرط أن يثير من الرحمة له أكثر مما يثير من الغضب والاشمئزاز ممن اضطهدوه ، ويرى كورنى أيضاً أنه يمكن عرض الأشرار أبطالاً للمأساة ، لأن عقابهم الرادع يؤدى الى

إن الشرف ، والنبل ، والضمير الإنسانى ، كل ذلك يمتزج فى خداع مؤثر لتحقيق المثل الإنسانية العليا ، ومع هذا فمن الصحيح أن هناك نزعة إنسانية تسود مسرحيات كامى ، الأمر الذى تكاد تفتقر إليه مسرحيات كورنى . وتمتاز شخصيات كامى بأنها ذات ضمير حى ، وإحساس مرهف ، وهى تعانى من الشكوك والمخاوف . وهذا مما يحول بينها وبين أن تصبح تعبيراً مجرداً عن الشعور الأخلاقى السامى لدى المؤلف . فلهم ما للإنسان من ضعف ، إلا أنهم يتمتعون بصفة الشجاعة وقوة الإرادة ، بحيث يحققون من الأعمال ما هو فوق المستوى الإنسانى ، وهم لا يزالون آدميين من بنى البشر .

وفى مسرحية « العادلون » بوجه خاص ، يلتقى كامى رجل الأخلاق ، مع كامى الكاتب المسرحى ، فينتج عن ذلك مشهد نبيل بلا زيف ، مؤثر بلا مغالاة . وتؤكد هذه المسرحية تأكيداً كافياً إحساس الفرد لأول مرة بأن مؤلف المسرحية سيؤثر بالدرجة الأولى فى أنفس الجمهور الذى لم تتبلور مشاعره بكثرة التردد على المسرح ، بغية تذوق تلك الجهود التى هى وليدة عقل مسرحى جديد ، يعمل جاهداً على المزج بين التنوير الأخلاقى والتأثير الفكرى .

---

= تطهير بعض النقائص الإنسانية ، عن طريق المأساة الإرادية الواعية ، وإثارة الخوف من البطل والرحمة على ضحاياه . وفى العصر الكلاسيكى كذلك حدثت تغيرات بعدت بالملهاة عن مفهومها القديم ، أهمها ما سماه كورنى « ملهاة البطولة » . ( المترجم ) .

# خـاتـمة

**أهم بكثير من الأسلوب ايقاع حضارتنا ذاته ، ذلك الايقاع الذى يقوم على احترام التمرد ، والذى يقال معه إن قيمة الفرد بالنسبة لنا تقاس بمدى تمرده على الأشياء .**

أ م . سيوران

**على الإنسان أن يكون ابن عصره .**

دوميه

لابد ان دراسة أعمال كامى التى اشتملت عليها الفصول السابقة ، قد أثبتت أن هذه الأعمال تعبر عن موقفين : موقف أخلاقى وموقف فكرى يتميز كل منهما عن الآخر ، وقد أضفى كامى على هذا الموقف طابعا فرديا جعله يتبوأ مستوى بعينه يميزه عن بقية معاصريه . وفى مستوى آخر تعبر هذه القصص والمسرحيات والمقالات عن اتجاهات عامة فى الأدب الحديث يدرجها الفرنسيون تحت عنوان «أدب المشكلة» Litterature Problematique فوجهة النظر التى تنطوى عليها هذه التآليف وجهة شخصية ، لكنها استجابة كامى الشخصية للسمات السائدة فى عصره ، وان كتاباته عن العبث على سبيل المثال ، تنتمى إلى عالم رحب ، حيث الإحساس باللامنطقية يزداد حدة وعنفا .

ويعد مؤلف رواية «الغريب» و«أسطورة سيزيف» شاهدا على عالم يميزه التفكك الدائم ، والصراع ، والعنف ، و الإخفاق فى التعبير تعبيرا كافيا . وقد أدى الافتقار إلى معايير عامة أو قيم يقبلها الجميع إلى قلق واضطراب ، وإلى الدعوة التى يتميز بها «الإنسان اللا معقول» . فالكتاب المعاصرون الذين يعتقد انهم يتباينون كل التباين مثل مالرو ، وسارتر ، وبرنانو ، وجرين ، وفوكنر ، وكافكا ، ويونجر ، وغيرهم ، قد أسهموا كل بطريقته الخاصة فى «أدب المشكلة» ، وبذلك عبروا عما عبر عنه كامى من إحساس بالقلق والبحث عن مغزى للتجربة .

ولقد صاحب هذا الموقف العام الذى يتسم بالقلق والتساؤل نزعة من التمرد تعد خاصية أخرى من خصائص الأدب الحديث ، كما أن التأكيد على عبثية أو لا منطقية الوجود ، أدى إلى رفض المطلقات التى تتولى مهمة تفسير هذا العبث ، وتوحيد هذا الوجود المفكك ، تلك القيم التى لا يؤكدها الا جيل يثق فى قدراته ثقة كبيرة . وتلك هى نزعة التمرد العام فى الأدب ، أى رفض الأشكال والمواقف أو المضامين العقلية ، وقد تناولت هذا الموضوع بالدراسة فى المقدمة ، وهكذا نرى أن نزعة التمرد المعاصرة نزعتان :

أما ما نسميه « التمرد الضمنى » implicit revolt فيصاحب إثبات حقيقة اللامنطقية فى الوجود ، ثم يتبع هذا الإثبات نزعة تمردية علنية ، يطلق عليها اسم « التمرد العلنى » explicit revolt . وإن أهم موضوعين فى أدب كامى وهما « العبث » و« التمرد » يؤكدان ثنائية الموقف المتمرد تأكيداً واضحاً . ومن هذه الناحية يعد كامى معاصراً نموذجياً ، كما أن تأثيره وآراءه لا يحتاجان إلى إيضاح . إلا أن كامى باعتباره من أهل الجنوب ، أو من شعوب البحر المتوسط ، فهو بالدرجة الأولى يدين بالولاء لقيم بعينها ترتبط بالعالم القديم لا سيما بلاد اليونان ، وتلك سمة من سمات فكره تجعله متميزاً ومتفرداً ، بل إن هذه السمة من شأنها ، فيما أعتقد ، أن توضح جانب الضعف وجانب القوة فى آرائه عن التمرد .

أما مناط القوة فى موقف كامى فيبدو واضحاً ، ذلك لأن التزامه بما يسميه « فكرة الجنوب » أو « الفكر المشرق ».. (الإنسان كأهم موضوع بالنسبة للفرد ، فكرة الاعتدال كمثل أعلى ، اللامبالاة ، الإيمان بالطبيعة أكثر من الإيمان

بالتاريخ ). هذا الالتزام من شأنه إضفاء صورة إيجابية على التمرد ، فالمبدأ الذى يقدمه ليس هو مبدأ العدمية ، بل هو فى الواقع ، وكما سبق أن رأينا ، أحياناً ما يشتط فى نقده لهذا المبدأ ، بل إن ما يقدمه هو التمرد من أجل القيم والمثل العليا التى أدارت أوروبا لها ظهرها ، فالقيم التى يتمرد كامى من أجلها ، قيم إنسانية فى جوهرها ، وتأثير هذه القيم هو الذى يوجه نزعته التمردية ، ويضفى عليها وقاراً مؤثراً وقوة أخلاقية . إلا أن هذه السمات لها فى بعض الأحيان جوانبها السيئة ، فمن الواضح مثلاً أن تمرد كامى ليس رفضاً مطلقاً لأحد الأوضاع ، إلا من أجل استبداله بوضع آخر ، فهو لا يرفض مجموعة من القيم المطلقة إلا لكى يستبدلها بمجموعة أخرى . وهذه الحقيقة تذكيه عند أصحاب الحذر ، لكن الحقيقة نفسها بالنسبة للمتمردين من أمثاله تخفف من حدة تمرده ، وتجعل هذا التمرد لا يزايد على كونه مجرد موقف تقدمى ظاهر ، يخفى فى أعطافه موقفاً رجعياً فى جوهره .

وكامى بالنسبة للبعض ، ممن يؤمنون بفلسفة المطلق ، كما أنه يؤمن بالماهية أكثر من إيمانه بالوجود وذلك فى مجال الأخلاق ، وهذا هو السبب الذى جعل خلافه مع سارتر ينتهى آخر الأمر إلى خلاف حول الموقف الأخلاقى ، فموقف كامى الأخلاقى موقف سلبى ، فعلى الرغم من العبث والتمرد نراه يضع ثقته فى مثل عليا سبق أن تقررت ، أما موقف سارتر الأخلاقى ، فهو موقف ايجابى يعمل على خلق فلسفة أخلاقية جديدة متطورة ، وذلك فى أثناء تمرده فى وجه العبث .

وأخيراً فإن هذا الصراع العام عند كامى بين اتجاه الثورة واتجاه المحافظة ، يؤدى إلى تناقضات خاصة فى موقفه الفكرى ، فهو يفسر بعض الاعتراضات الرئيسية التى وجهت إلى مثله العليا ، ذلك لأن إدراكه لحقيقة وجود العبث ، دفعه إلى وجوب الوقوف على نوع من « الدلالة » كما أن إرادته التى دفعته إلى التمرد ، أدت إلى دفاعه عن موقف « الوسطية » ، كما أن هذا الصراع يفسر هجومه على مبدأ الفعالية فى السياسة ، ويوضح موقف اللا عملية السامى الذى يعزوه الكثيرون إلى موقفه السياسى ، فضلاً عن كون هذا الصراع وراء الاختلاف النوعى بين المقالات التى كتبها حول آرائه ، وبين أعماله الأدبية . وفى رأيى أن الفصول السابقة قد أوضحت ، أن ما حققه كامى باعتباره كاتباً روائياً ومسرحياً ، يفوق كل التفوق

ما حققه فى مجال الفلسفة والسياسة من تآليف ، فالإخلاص الواضح ، والمهارة الأدبية فى كل من « اسطورة سيزيف » و« الإنسان المتمرد » لا ينبغى أن تجعلنا نتغاضى عما فيهما من ثغرات فكرية ، فكلا الكتابين يتخذان نقطة ابتداء غاية فى التطرف ، لا يستطيعان ، آخر الأمر ، الإبقاء عليها بصورة منطقية . حقاً إن هذه الروايات والمسرحيات بطبيعة الحال ، تقوم على نفس المواقف المتطرفة ، إلا أن كامى ، على الرغم من هذا ، استطاع فى تعبيره الأدبى أو الفنى عن هذه الأفكار ، أن يفيد من مزايا التأثير العاطفى دون اللجوء إلى الخوض فى تفصيلات عن نتائج هذه الأفكار ،.. المنطقية والعملية . أى أن هذا الانقسام فى فكر كامى ، فى الوقت الذى يضعف من كتاباته التى تحتوى على الجدل وعرض الأفكار ، لا يؤثر نسبياً فى أعماله الأدبية . وقد وصفت هذا الصراع العام عند كامى بأنه تضارب بين اتجاه التمرد واتجاه المحافظة ، أو بين الإبقاء على الأوضاع والرغبة فى تغييرها ، وهذا فى جوهره ، يعد أولاً وقبل كل شىء ، صراعاً بين « الوسطية » وبين التطرف . إن مبدأ « الاعتدال » عند الإغريق مبدأ متأصل فى نفس كامى ، وعلى هذا الأساس فهو يبدو متجهاً بذهنه أصلاً إلى الماضى ، إلا أنه متجاوب إلى أبعد حد مع الحاضر ، ذلك الحاضر الذى يتسم بالتطرف ، والذى ينظر من خلاله إلى الماضى الذى يتسم بالاعتدال .

وإن الموقف أو « الجو » الذى ينطوى عليه أدب كامى ، ليجد صدى فى تجارب كثير من القراء ، إلا إننى أرى أنه من الخطل أن ننظر إلى الصراع بين موقف الاعتدال وموقف التطرف نظرة زمانية خالصة ، لأن ذلك معناه افتقار الطبيعة الحقيقية لتميزه بين معاصريه . أى أن مايفعله ليس مجرد الرجوع بعقارب الزمن إلى الوراء ، وليس كامى بالكاتب الذى يجاهد لفهم الحاضر حتى يتسنى له أن يجعل حكمة الماضى مستساغة لهذا الحاضر ، ذلك لأن تفرد موقف كامى يكمن فى كونه من أبناء شمال أفريقيا ، وفى أنه يتصل أوثق الاتصال بأوروبا المعاصرة ، ولما كان قد ترعرع فى الجزائر ، فلديه إحساس حاد بالحيوية الدافقة لما قد يسمى « بالنظرة اليونانية إلى « الحياة » . ولما كان من ناحية أخرى فرنسيا عاش فى باريس منذ الأربعينيات من هذا القرن ، فهو يعى كل الوعى المشكلات الفكرية التى عانتها أوروبا . وهكذا فإن الصراع الذى يتميز به فكر كامى يشكل صراعا مكانيا بقدر

ما يشكل صراعا زمانيا يتيح له المزاج بين الالتزام والموضوعية امتزاجا غير عادى . ولقد كانت هذه الثنائية هى الدافع الرئيسى وراء كتاباته ، بقدر ماكانت هذه الكتابات- إلى حد كبير- محاولة لبلورة التوتر الدائم .

وإن كامى لعلى وعى تام بهذه الصفة التى يتصف بها تفكيره ، ولقد أشار إليها بشىء من الإفاضة فى مقابلته مع نيقولا شيار ومونتى المذكور فى المقدمة . على ان هذا الصراع بين الاعتدال والتطرف ، غالبا ما أدى بكامى إلى اتخاذ موقف سلبى ، بل جعل مناقشته تتسم بالسمة الدفاعية ، وهو ما تجلى واضحا فى محاولته الدفاع عن بعض القيم ضد نواحى التطرف فى النزعة العدمية . ولو ان كامى لم يتخذ هذا الموقف إلا بعد أن كابد هو نفسه إغواء المذهب العدمى ، فهو يمثل عصره ، بفضل الصراع بين الشك والإيمان ، ذلك الصراع الذى كان ولا يزال مسيطرا على فكر معاصريه بشىء من الموضوعية ، والذى عاشه كامى بشىء من الأصالة . إن البير كامى هو المعبر عن جيله ، وهو الدلالة على هذا الجيل .

وهكذا فإنه بتمثيله لعصره على هذا النحو ، إنما كان يعبر عن العادات الفكرية ، فضلاً عن تجاربه السياسية التى كتبها فى صورة مسرحيات ، والمصادر الرئيسية للقلق الأخلاقى التى أماط عنها اللثام . ولهذه الأسباب يعده معاصروه كاتباً جديراً بالاهتمام ، ويعد بالنسبة لكثير منهم أديباً ممتازاً لموهبته الفنية ومهارته التكتيكية مما ظهر فى رواياته ومسرحياته ، تلك الأعمال التى بدا من خلالها مهتماً كل الاهتمام بتفهم طبيعة الإنسان ، وتفهم موضعه فى هذا العالم .



# المـراجـع

## ببليوجرافيـا

## أعمـال كامـي

**روايـــات :**

.)L;Etranger; Paris; Gallimard; 1942 (1939- 1940

الغريب . (١٩٣٩ـ ١٩٤٠) باريس ، جاليمار ، ١٩٤٢ .

.)La Peste; Paris; Gallimard; 1947 (1944- 1947

الطاعون . (١٩٤٤ـ ١٩٤٧) باريس ، جاليمار ، ١٩٤٧ .

La Chute; Paris; Gallimard; 1956.

السقطة . (١٩٥٥ـ ١٩٥٦) باريس ، جاليمار ، ١٩٥٦ .

*

**قصـص قصـيرة :**

L;Exit et le royaume; Paris; Gallimard;; 1957.

المنفى والمملكة (١٩٥٣ ـ ١٩٥٧) باريس ، جاليمار ، ١٩٥٧ .

*

## مسرحيـــات :

La Sevolte dans les Asturies; Algiers; Charlot; 1936

صورة الاوسترياس ، الجزائر ، شارلوت ، ١٩٣٦

Caligula Paris; Gallimard 1944

كاليجولا ، باريس ، جاليمار ١٩٤٤ (كتبت هذه المسرحية فعلا عام ١٩٣٨)

Le Malentendu; Paris; Gallimard; 1944

سوء فهم ، باريس ، جاليمار ١٩٤٤

L;Etat de siege; Paris; Gallimard; 1948

حالة الحصار ، باريس ، جاليمار ، ١٩٤٨

Les Justes; Paris; Gallimard 1950

العادلون ، باريس ، جاليمار ، ١٩٥٠

## مقالات أدبية

L;Envers et L;endroit; Algiers; 1937 .

الظهر والوجه ، الجزائر ، شارلوت ١٩٣٧ .
وظهرت له طبعة جديدة مع مقدمة كتبها كامى نفسه عن دار جاليمار ١٩٥٨ .

Noces; Algiers; Charlot 1939

اعراس ، الجزائر ، شارلوت ١٩٣٩
ظهرت منه طبعة أخرى عن دار جاليمار عام ١٩٤٧

L;Ete; Paris; Gallimard; 1954

الصيف ، باريس ، جاليمار ، ١٩٥٤

*

### مقالات فى الفلسفة الأخلاقية والسياسية :

Mythe de Sisyphe; Paris; Gallimard; 1942

أسطورة سيزيف ، باريس ، جاليمار ، ١٩٤٢
(كتب فى الواقع عام ١٩٤٠)

Lettres a un ami allemand; Paris; Gallimard; 1945

رسائل إلى صديق ألمانى ، باريس ، جاليمار ، ١٩٤٥
(الرسالتان الأوليان من هذه الرسائل الأربع كتبتا فى عام ١٩٤٣ ، ١٩٤٤ على التوالى)

L;Homme revolte; Paris; Gallimard; 1951

الإنسان المتمرد ، باريس ، جاليمار ، ١٩٥١
(كتب فى الواقع ما بين ١٩٤٧ــ ١٩٥١)

*

### خطب وأحاديث ومقالات صحفية :

Actuelles 1; Chroniques; 1944- 1948; Paris; Gallimard; 1950

Actuelles 11; Chroniques; 1948- 1953; Paris; Gallimard; 1953

Actuelles 111; Chroniques Algerienne; 1939- 1958; Paris Gallimard 1958

جمعت كلها فى الأجزاء الثلاثة من كتاب «مشكلات معاصرة» التى ظهرت بين عامى ١٩٥٠ــ ١٩٥٨ عن دار جاليمار للنشر بباريس .

Discours de Suede· Paris; Gallimard; 1958

حديث السويد ، باريس ، جاليمار
(ألقاه بمناسبة حصوله على جائزة نوبل فى العاشر من ديسمبر عام ١٩٥٧ فى ستوكهولم وسلم لجامعة أبسالا فى ١٤ ديسمبر من نفس العام) .



# فهرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الـكتب ١٩٨٦/٤٦٧٣

ISBN ٩٧٧ - ٠١ - ١٠٩١ - ٤


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أديب العبث الذى مات عبثا ، وعاش طوال حياته يفلسف العبث ويحيا هذه الفلسفة ، هو ألبيركامى . . الذى قبض بإحدى يديه على شمس الجزائر الباهرة ، وباليد الأخرى على أضواء باريس الساحرة ، وباليدين معا أضاء شعلة المعرفة ، وراح ينير عتمات الكون ودهاليز الحياة ، وسراديب النفس الإنسانية ، ويعلن للعالم كله أن الإنسان ولد ليحيا ولم يولد ليموت ، وعلى ذلك فإن أسمى ما فى الحياة . . هى الحياة .

ومات ألبيركامى . . ولم يجد مثقفو العالم كله العزاء فى تلك الكلمات العشر ، التى كان يحبها أكثر من غيرها ، ألا وهى : العالم ، العذاب ، الأرض ، الأم ، الناس ، الصحراء ، الشرف ، البؤس ، الصيف ، البحر .

وإنما وجدوا العزاء فى الكلمات الثلاث ، التى لخصت حياة ، ألبيركامى وفكره ، وكأنما هى أقانيمه الثلاث وهى : العبث والتمرد والثورة .

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب